南京师范大学

博士学位论文



唐代舞蹈诗研究

研　究　生：杨　名

指导教师：潘百齐教授

培养单位：文学院

一级学科：中国语言文学

二级学科：中国古代文学

完成时间：2014年3月15日

答辩时间：2014年5月18日

学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作和取得的研究成果。本论文中除引文外，所有实验、数据和有关材料均是真实的。本论文中除引文和致谢的内容外，不包含其他人或其它机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究所做的贡献均已在论文中作了声明并表示了谢意。

学位论文作者签名：杨名 日 期：2014.5.18

学位论文使用授权声明

研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属南京师范大学。学校有权保存本学位论文的电子和纸质文档，可以借阅或上网公布本学位论文的部分或全部内容，可以采用影印、复印等手段保存、汇编本学位论文。学校可以向国家有关机关或机构送交论文的电子和纸质文档，允许论文被查阅和借阅。（保密论文在解密后遵守此规定）

保密论文注释：本学位论文属于保密论文，密级：公开 保密期限为________年。

学位论文作者签名：杨名 指导教师签名：[illegible]

日 期：2014.5.18 日 期：2014.5.16

摘 要

唐代舞蹈诗指唐代诗歌中对舞蹈、舞人、舞境作相关描写的诗歌以及流行于唐代并以诗歌形式被保存下来的舞曲歌辞，因此可以将其分为咏舞诗、舞曲歌辞、咏舞姬诗及涉及舞蹈情境的诗歌四类。在对唐代舞蹈诗的研究中，整体创作特征的分析、诗歌的分类研究以及诗歌作者的研究都是必要的。本论文即从这三个方面入手，在归纳评论、批判继承前人研究成果的基础上做进一步深入、系统的研究。

本文对唐代舞蹈诗的整体研究包括历史渊源、创作背景、创作概况、文化内涵及艺术成就五个方面。第一章追溯了唐代舞蹈文化及舞蹈诗的历史渊源，分析了各个历史阶段的舞蹈及舞蹈诗创作对唐代的影响。先秦礼乐文化是唐代礼乐制度的来源，《诗经》、“楚辞”中描写舞蹈、舞人的诗歌，为唐代舞蹈诗的创作打下了良好的基础。汉代确立的以楚舞为范式的中国传统舞蹈审美标准直接影响到唐代的舞蹈审美，汉魏乐府及雅舞歌辞、杂舞曲辞是唐代舞曲歌辞的创作典范。魏晋风流是唐代舞蹈精神气质的来源，而南朝宫体诗中的咏舞、咏妓诗直接促使了唐代咏舞诗、咏舞姬诗的兴盛。隋代雅乐的制定使得唐代能完全继承已有的雅乐系统，从而将更多的精力放在对俗乐舞的发展上，隋代舞蹈诗是唐代舞蹈诗的先声。第二章系统分析了唐代各时期统治者的乐舞观，并阐述了其对唐代舞蹈诗创作的影响。本文认为朝廷对雅乐的重视奠定了乐舞的重要社会地位，而对宫廷燕乐、民间俗乐的鼓励与支持使整个社会具有浓重的艺术氛围，这种社会环境极有利于舞蹈诗的创作与繁荣。第三章研究了唐代舞蹈诗的创作概况及繁荣原因。有唐一代，舞蹈诗创作在不断发展变化，其艺术技巧也逐渐成熟：初唐时期舞蹈诗多是对宴饮中舞蹈场面的偶一涉及；盛唐时期舞蹈诗描写的内容逐渐丰富；中唐是舞蹈诗创作的黄金时期，出现了大量名篇；晚唐舞蹈诗创作技巧更为成熟，内蕴更为深厚。在对唐代舞蹈诗创作繁荣原因的分析上，本文认为发达的舞蹈艺术、宴游活动的盛行以及士人与妓女的亲密关系皆促进了舞蹈诗的创作与流传，宠大的诗歌创作群体更为舞蹈诗的大量出现提供了可能。第四章研究了唐代舞蹈诗的文化内涵。本文着重分析了舞蹈诗中体现出的唐代乐舞与诗、酒的紧密联系，并详细归纳了诗歌中的各类女性形象。第五章研究了唐代舞蹈诗的艺术成就。以诗之体式描写舞之律动，这是唐代舞蹈诗最大的艺术成就。舞蹈诗善于抓住最富于特征性的动作来描述舞蹈，表现出舞蹈带给人的审美感受。融贯其中的浪漫气质是唐代舞蹈诗的又一艺术特征。浓重的抒情意味使诗歌蕴有深刻的内涵。诗中高超的写人艺术更是塑造了一群栩栩如生的舞者形象。

本文对唐代舞蹈诗研究还包括对具体舞蹈及相关诗歌的研究，对著名舞曲歌辞的研究以及对重要舞蹈诗作者的研究。第六章是对唐代两支著名舞蹈及其相关诗歌的研究。本文首次对霓裳羽衣舞诗、柘枝舞诗的主题内容、艺术特征进行了分析，认为霓裳羽衣舞诗中多寄托着诗人对美好生活的向往和对昔日繁华的留恋，流露出浓郁的兴亡之叹，

而柘枝舞诗则主要描写舞妓的容色，几乎没有寄托，诗中具有明显的崇尚声色倾向，是中晚唐社会注重享乐、追求艳情的表现。第七章是对几种并非以舞曲命名的“类舞”及其诗歌的研究。这些舞蹈是某一类舞的统称，其名称来源于舞蹈的动作特征或表演形式，研究者们对它们有较多的关注，但对其相关诗歌的研究却十分缺乏。本文分析了这些舞蹈诗，认为胡旋舞诗、胡腾舞诗包含着大量与舞蹈相关的信息，多以讽喻为主旨，流露出诗人对世事的关注；踏歌诗描写的内容由舞妓容色逐渐转向诗人的内心世界，尤其是在晚唐至宋代，诗中的情感色彩更浓，踏歌也由舞蹈实景转化为虚构的意象，成为文人情感的载体；剑舞诗中亦有对剑舞舞容的描写，但更注重对唐人豪情的艺术表达；与舞马相关的诗歌虽然不多，但其中对唐代舞马的舞容描写十分细致。第八章研究了唐代的三种重要舞曲歌辞及以《铜雀台》为代表的咏舞姬诗。唐代《白纻词》的发展具有一定特殊性，由于其舞蹈逐渐消亡，最终成为清唱的歌词，因此也具有了独立的审美价值。《杨柳枝》是唐代的流行舞曲，诗中多怀古之思、兴亡之感，也有部分描写艳情的内容。《竹枝词》多咏风土人情，包含了丰厚的民俗文化，舞容简单，多为踏歌之类。本文在对唐代咏舞姬诗的研究上，选取创作数量最多的《铜雀台》系列诗歌作为代表，概括出《铜雀台》的几类主题，并分析了其主要的艺术成就。第九章、第十章是对唐代重要舞蹈诗作者的研究。本文首次对白居易在不同时期创作的舞蹈诗进行了整理，认为其创作在其不同的人生阶段呈现出不同的特点。白居易乐舞美学观与传统的儒学思想大体是一致的，但他更注重舞蹈的怡情作用和娱乐性，其乐舞美学观中对乐舞政治功用的强调仅体现在早期的“新乐府”创作上，在其大多数舞蹈诗中，诗人更强调舞蹈所带来的身心愉悦。元稹的舞蹈诗创作基本与白居易同步，但也有自身的创作特点，其中描写、叙述较多，善用比兴，篇末则以议论点睛，部分诗作有“轻艳”的特点。张祜舞蹈诗对唐代著名乐舞皆有涉及，其中记载了不少大型乐舞活动及趣事，对舞蹈动作、服饰及舞蹈家的名字多有记载，是研究唐代舞蹈的重要资料。王建舞蹈诗皆以宫中生活为背景，表达了对宫人命运的关注，蕴含着对世事变迁的感叹，体现出浓郁的人文情怀。诗中多用“赋”的手法，对宫廷生活有较详实的记录，具有重要的史料价值。

关键词：唐代舞蹈诗，历史渊源，文化内涵，艺术特征，价值意义

Abstract

The dancing poems in the Tang Dynasty are the poems described dances, dancers, and the surroundings of dance, and lyrics and dance music that were popular in the Tang Dynasty and then preserved in the form of poem. Therefore, these poems can be divided into four parts, including *Yong Wu* poems, lyric and dance music, *Yong Wu Ji* poems and poems related to dance circumstances. When we study on the dancing poems in the Tang Dynasty, it is vitally necessary that the analysis of overall writing characteristics, taxonomic researches on poems, and studies on the poets. This theses, from above-mentioned three aspects, further carried on a comprehensive and systematic investigation on the base of criticizing and inheriting previous research results.

The systematically study on the dancing poems in the Tang Dynasty include the historical roots, backgrounds, overviews of writing, cultural connotations, and artistic achievements. Chapter One retrospect the historical roots of dance culture and dance poems in the Tang Dynasty, and analyzed the effect of dance and writing of dancing poems of different historical stages on those in the Tang Dynasty. The ceremony and music system in the Tang dynasty originated in rites and music culture in the Pre-Qin Dynasty. The poems depicting dance and dancers in *Shi Jing* and *Chu Ci* were very valuable to the development of the dancing poems in the Tang Dynasty. Chu dance, as the Chinese traditional aesthetic standards of dance established in the Han Dynasty, affected the aesthetic of the Tang Dynasty. *Yue Fu* Poems, lyric of ritual dance and *Za Wu* of the Han and Wei Dynasty were excellent examples of the lyric of dance in Tang Dynasty. The *Wei Jin* style was the source of the spirit of Tang dynasty dance. Moreover, *Yong Wu* and *Yong Ji* Poems in royal style verse of the Nan Dynasty facilitated the development of *Yong Wu* and *Yong Ji* Poems of the Tang Dynasty. At the same time, dance in the Tang dynasty completely inherited the *Ya Yue* system in the Sui Dynasty, thus paying more attention on the development of the common music. The dancing poems in the Sui Dynasty were the prelude to those in the Tang Dynasty.

In chapter two, the orchestic and musical perspectives of emperor in the Tang Dynasty were systematically analyzed, and then the effect of the orchestic and musical perspectives of emperor on the writing of the dancing poems in the Tang Dynasty were elaborated. The Tang Dynasty emperor had liberal views about music and dance. They attached great importance to *Ya Yue*, which endued the music and dance with an important social status. Moreover, they encouraged and supported the development of court *Ya Yue* and folk music, thus resulted in the whole society are immersed in the extensive artistic atmosphere, which is advantageous to

the writing and prosperity of dancing poems. In chapter three, the survey of writing and reasons for boom of dancing poems in Tang Dynasty were examined. The writing of dancing poems continuously developed, and the artistic skills became gradually mature during the Tang Dynasty. Most of the dancing poems in the early period of the Tang Dynasty simply depicted the scene of banquet dance. The content of dancing poems were gradually enriched in the flourishing period of Tang Dynasty. Subsequently, the emergence of many famous poems indicated the middle period of Tang Dynasty is the golden age of the writing of dancing poems. The writing skills and implication of dancing poems in the late Tang Dynasty became mature and profound. According to the analysis of writing of dancing poems, there are many reasons for the prosperity of dancing poems in the Tang Dynasty, such as the developed dance, prevailing banquet and outings, and the intimate relation between intellectuals and prostitutes. Moreover, the huge writer group enable the emergence of large amounts of dancing poems.

The cultural connotation of dancing poems in the Tang Dynasty was investigated in chapter four. The dancing poems of the Tang Dynasty contain deep culture connotation, which not only embodied the close connection between music, dance, poems and wine in the Tang Dynasty, but also exhibited female characters. In chapter five, we studied the artistic achievements of dancing poems in the Tang Dynasty. The greatest artistic achievements of dancing poems of Tang Dynasty is that dance rhythm were depicted in the form of poems. Poets were good at describing dance by the most characteristic movements in dance, which exhibited aesthetic feeling of dance. Romantic temperament all throughout is another artistic features of dancing poems in the Tang Dynasty. Strong lyric emotion made the connotation of poems profound. The excellent writing technique further portrayed a group of vivid dancer.

In addition, studies on dancing poems in the Tang Dynasty included studies on the specific dances, poems, well-known lyric, and important poets. The themes and artistic features of poems of *Ni Chang Yu Yi* and *Zhe Zhi* were firstly analyzed. Poems describing *Ni Chang Yu Yi* exhibited poets emotions of looking forward to a better life, looking backward to the splendours of the recent past, and complaint of the rise and fall of country. The poems of *Zhe Zhi Wu* mainly described the beautiful dancers, has no inner resources and sensual tendencies, which is representation of hedonism and sensualism in the middle and later Tang Dynasty society. In chapter seven, we studied some kinds of dance and poems, which are not named after dance music. These dancing poems also recorded many dance, which is a general term for a kind of dance. The name stemmed from the dance movement characteristics or performance forms. Researchers have paid more attention to these dance, but the studies on poems related to these dance is scarce. This thesis analyzed these poems. The poems about

Hu Xuan, Hu Teng contained large amounts of information related to dance. The purport of many poems are allegory and revealed attention of the poets to world. The content of *Ta Ge* was gradually transformed from the appearance of bayadere into the world inside poets. Especially, during the late Tang Dynasty and the Song Dynasty, poems became more emotional. At the same time, *Ta Ge* has also transformed from the pure dance scene into fabled intention and became a carrier of literati emotion. Although sword dance poems described the appearances of sword dance, sword dance poems had paid more attention to artistic expression of lofty sentiments of Tang People. The poems related to horse dance are rare, but the description of horse dance were very careful.

In chapter eight, three important dance music and lyric and *Yong Wu Ji* poems in the Tang Dynasty were investigated. The development of *Bai Zhu CI* in the Tang Dynasty is special. Because dance vanished, *Bai Zhu CI* ultimately evolved into an unaccompanied lyric and possess more independent aesthetic value. *Yang Liu Zhi* is a popular dance in the Tang Dynasty. Most of poems contained a thought of the past and a sense of the rise and fall, others described erotic content. *Zhu Zhi Ci* mostly chant customs and culture, and is rich in folk culture resources. However, the dance movements were simple, and dances were mostly *Ta Ge*. *Tong Que Tai* are representative of *Yong Wu Ji* poems in the Tang Dynasty. This theses generalized several types of theme of *Tong Que Tai*, and analyzed the artistic achievements.

The important poets of dancing poems in the Tang Dynasty were studied in chapter nine and ten. The dancing poems created by *Bai Juyi* in different periods were firstly examined. The dancing poems presented different features at different stage of poet life. The orchestic and musical perspectives of Bai Juyi is in coincidence with conventional Confucianism thought, and his poems also paid attention to entertainment. The political function of dance was only exhibited in his early writing named *Xin Yue Fu*. In most of his dancing poems, *Bai Juyi* placed greater emphasis on physical and mental pleasure of dance. The dance poems of *Yuan Zhen* and *Bai Juyi* were almost synchronous. However, the dance poems of Yuan Zhen possessed individual feature. His poems have many descriptive and narrative contents. Yuan Zhen were skillful in metaphor and analogy. The ending of poems were always comments. The features of some poems were frivolous and gorgeous. The dancing poems of Zhang Hu were important materials for study of dance in the Tang dynasty. These dancing poems have recorded many big music and dance activities and amusing stories. In addition, many dance movement, dress and dancers were introduced in his poems. The dancing poems of Wang Jian set against a backdrop of life in the court, expressed the attention to the fate of the court ladies, implicated the plaint on the changing of current affairs, and exhibited profound

humanistic feelings. These poems always employed the skill of ode, contained the detailed records of the court life, possessed important historical value.

Keywords: The dancing poems in the Tang Dynasty; Historical roots; Cultural connotations; Artistic features; Value

目 录

绪 论

唐王朝国力强盛，社会开放，文化繁荣，诗歌与乐舞发展都臻于佳境。唐代是盛世诗国，诗歌代表了此时文学创作的最高成就；唐代又是乐舞天堂，舞蹈堪称这片艺术沃土的绚烂奇葩。作为舞蹈艺术的载体和诗歌艺术的代表，唐代舞蹈诗具有文化、艺术与文学的多重研究价值。本篇论文以“唐代舞蹈诗”为研究对象，对其主题内容、文化内涵、艺术特征、发展变化以及创作个案加以整理、研究和分析。文章立足于文学文化研究，并结合其中涉及的音乐、舞蹈内容，在归纳点评、批判继承现有研究成果的同时亦提出自己的见解。

一、对唐代舞蹈诗概念的界定及分类

对本文研究对象——唐代舞蹈诗的概念界定极有难度，这与舞蹈这一艺术形式的特殊性以及中国古代诗、乐、舞三者关系的错综复杂有关。首先，唐代舞蹈的面貌难以把握，使得唐代舞蹈诗的概念也具有模糊性。舞蹈作为一种肢体语言艺术，复杂多变且难以记录。唐代许多典籍、绘画、雕塑、诗文中虽有舞蹈的记录，但相对于现代直观先进的影像资料而言，能够被完整、准确保存下来的舞蹈数量仍然少而又少。现今我们只能从一些绘画、雕塑中反映的舞蹈片断、诗文中描写的舞蹈场景以及典籍中记录的舞蹈情况来还原唐代舞蹈的面貌，但不得不说这仍只是唐代博大丰富的舞蹈艺术之冰山一角。唐代已有舞谱。但对敦煌舞谱的研究，虽然众多学者已经取得了一定的成果，目前却仍然处于起步阶段。[①]因此唐代舞蹈的难以把握是对唐代舞蹈诗概念界定的一大障碍，舞蹈资料本身的缺乏也使得唐代舞蹈诗的数量在相当程度上难以准确定义。目前只能从诗歌题目及其中内容来大致判断其是否与舞蹈相关，而这二者在许多情况下可能是并不契合的。再则，唐代乐舞与诗之间的复杂关系也使得唐代舞蹈诗的概念界定具有难度。乐舞及诗歌在唐代已进入极为发达的阶段，但同时其自身的复杂性也体现出来。上古诗歌、音乐、舞蹈本为一体，《通典•乐典》即曰“舞也者，咏歌之不足，故手舞之，足蹈之，动其容，象其事，而谓之乐”[②]，唐代学者也承认诗、乐、舞三者之间的相关性，但诗歌、音乐、舞蹈在唐代并非完全三位一体。笔者在收集、整理唐代舞蹈诗的时候即注意到以下几个问题：其一是关于雅乐诗的归属。古代雅乐皆配有舞蹈，唐代亦然，因此《全唐诗》中数量众多的雅乐诗作为雅乐舞之歌辞，也应纳入舞蹈诗之类。但大多数雅乐诗在诗题及内容上与舞蹈无关，对与雅乐相配舞蹈的记录极少，若将其作为舞蹈诗，则失

[①] 柴剑虹教授对敦煌舞谱的整理与分析工作作出了相当的贡献；王小盾教授对敦煌舞谱正逐渐深入解析；席臻贯研究员对敦煌乐谱、舞谱的研究亦独辟蹊径；北京舞蹈学院的众多研究者对敦煌舞谱残卷也力图破解，并取得了相当的成果。此外，海外学者对敦煌舞谱的研究也颇有收获。但研究者们对敦煌舞谱中的特定词汇如“令”、“送”、“据”等等的含义的认识仍有分歧，对舞谱中节拍的计算也未取得一致见解。可见唐代舞谱的研究还极不成熟。

[②][唐]杜佑撰《通典》(卷一百四十五)，北京：中华书局 1984 年版，第 758 页下。

去了其与舞蹈相关的研究意义；因此本文暂未将雅乐舞诗纳入研究范围，而是留待以后作进一步的研究；其二是对舞曲歌辞的定义与分类十分棘手。唐之前的乐府歌辞有许多皆为配舞歌词，至唐代仍然是重要的舞曲歌辞，如《乐府诗集》中即有“舞曲歌辞”一类，以其中收录的《白纻词》（又名《白纻歌》）而言，此曲自晋代至唐代皆创作不衰，李白、张籍、元稹等著名唐代诗人皆有优秀作品传世，但事实上这些《白纻词》是否皆为舞蹈所用尚不确定。此外，唐代多数乐府诗的创作并非作以配舞，甚至亦不入乐，往往只是文人以乐府之题而创作的案头文学作品，因此乐府诗亦不能笼统归为乐舞诗。然而唐诗又皆有入乐演唱的可能，唐代歌妓乐人常常主动将诗人作品谱曲歌唱，如著名的“旗亭赛诗”即是明证。因此从这一角度而言，又几乎所有的唐诗皆可被认为是音乐诗。既然诗歌入乐，唐人歌唱时又多以舞相伴，尤其是席上佐酒的歌妓常常边歌边舞，歌者亦是舞人，这样看来许多唐诗又有被作为舞曲歌辞的可能。《全唐诗》中一些诗歌并未被归于“舞曲歌辞”一类，却是伴有舞蹈演唱的歌辞。例如《达摩支》，《全唐诗》载有温庭筠杂言一首，同时将其收入“杂曲歌辞”类，但《教坊记》却谓《达摩支》为“健舞”之一[①]，可见其在唐代亦为舞曲，那么温诗自然也有了配舞的可能。这类诗歌以《杨柳枝》最为典型，此曲在唐代盛行，多数诗人皆有创作，而在歌楼妓馆最为流行。有的歌妓在演唱时亦有配舞，晚唐时期薛能更将其改制为健舞。这类诗歌本非为舞蹈而创作，其与舞蹈的关系存在相当程度的偶然性，而这种偶然性对现代研究者而言却是无法确知的。在诗歌创作的发展流变中，有一部分本为舞曲歌辞的诗歌逐渐成为案头文学而渐渐与舞蹈脱离了关系；但另一部分本与舞蹈无关的诗歌却由于受到广泛的欢迎而用以配乐伴舞，成为流行于当时的舞曲歌辞。这使舞曲歌辞的定义极不确定。本文则将《全唐诗》[②]中的“舞曲歌辞”全部作为舞蹈诗[③]，而《杨柳枝》、《竹枝词》等也作为唐代流行的舞辞也全部归为舞蹈诗。其三，一些提及舞蹈但内容并非以舞蹈为主的诗歌是否也应被收入舞蹈诗之中，也有待考量。虽然诗歌中与舞蹈相关的内容很少，但在研究舞蹈诗的时候，这类诗歌却又是不可忽略的资料，而且它们本身也有相当的研究价值。如王维《三月三日勤政楼侍宴应制》诗中与舞蹈相关的诗句仅有“舞袖怯春风”一句，但却能够提供十分丰富的信息：一是唐代三月三日朝廷中有歌舞游宴活动；二是舞袖的动作是唐代舞蹈动作的一种；三是初唐时期侍宴用舞以软舞为主；四是玄宗时朝廷宴乐场所多为勤政楼。因此这些诗歌在研究唐代舞蹈诗的时候是不可舍弃的。综述以上原因，“唐代舞蹈诗”这一概念的界定存在一定的模糊性。但作为本文的研究对象，唐代舞蹈诗又必须具有明确的内涵。在诸多的不确定因素中，诗歌内容是较为明确、客观的。因此笔者以

[①] 《教坊记》曰：“内家舞曲有二，垂手罗、回波乐、兰陵王、春莺啭、半社渠、借席、乌夜啼之属，谓之软舞。阿辽曲、柘枝、黄獐、拂林、大渭州、达摩（支）之属，谓之健舞。”[唐]崔令钦撰，任半塘笺订《教坊记笺订》，北京：中华书局 1962 年版，第 34 页。

[②] [清]彭定求等编《全唐诗》，北京：中华书局 1960 年版。本论文所引唐代诗歌大多自于此书，其后凡出自此书的诗歌将不一一注释。

[③] 本文在对唐代舞蹈诗进行分类时，将《全唐诗》卷二十二“舞曲歌辞”中一部分归入咏舞诗，一部分归入舞曲歌辞。

诗歌内容为依据将唐代舞蹈诗下一定义，并且以舞蹈诗的内容作为重点研究对象。

唐代舞蹈诗的定义有广义和狭义之分：狭义的唐代舞蹈诗即是唐代咏舞诗，指以舞蹈为直接描写对象的诗歌，诗歌中对舞蹈的舞曲、舞容、情境及舞者的服饰、心态有全面或者重点描写，能够较好地还原唐代舞蹈的面貌。而广义的唐代舞蹈诗范围则宽泛得多，除了狭义唐代舞蹈诗之外，还包括相当数量并非直接描写舞蹈的诗歌，如舞曲歌辞、反映舞姬日常生活及内心世界的诗歌以及涉及到舞蹈情境的诗歌。笔者在对《全唐诗》及《全唐诗补编》[1]中的舞蹈诗进行整理时发现，狭义的唐代舞蹈诗虽然内容较为丰富，但若仅将其单独研究，却难以完整、全面地反映唐代舞蹈诗的创作情况及相关的文化、社会生活。由于前文所提及的乐舞与诗歌关系的复杂性及舞蹈资料的难以保存性，我们必须将唐代咏舞诗与当时流行的舞曲歌辞、唐代诗人描写舞姬生活的诗歌及许多反映宴游、庆典、集会、祭祀等场景的诗歌结合起来进行研究。因此咏舞诗与舞曲歌辞、描写舞姬生活的诗歌以及涉及舞蹈场景的诗歌应当是一个密不可分的整体。基于此，本文将研究对象确定为广义的唐代舞蹈诗，同时将唐代舞蹈诗的概念作如下界定：所谓唐代舞蹈诗，即是唐代诗歌中对舞蹈、舞人、舞境作相关描写的诗歌以及流行于唐代并以诗歌形式被保存下来的舞曲歌辞。

在对唐代音乐舞蹈诗的归纳、整理与分类上，《<全唐诗>中的乐舞资料》[2]一书是极为重要的成果。书中将《全唐诗》中与乐舞相关的诗歌分为音乐、舞蹈、服饰三大类，其中的舞蹈诗以舞蹈类别作为分类依据，除了对描写唐代几大重要舞蹈的诗歌逐一收集外，又以舞蹈资态、杂舞、歌舞游宴三类诗歌作为补充。这一方法虽然能使读者对唐代舞蹈概况一目了然，并能便捷地搜寻出与之相关的诗歌，但毕竟是以介绍舞蹈为主，对文学研究工作者而言，这样的分类则稍显不便。而且笔者在对唐代乐舞诗的整理中，发现许多被该书遗漏而未收入的诗歌。因此对唐代舞蹈诗的整理工作还有进一步丰富、完善的必要。

本文将唐代舞蹈诗按照内容加以整理、分类，去除《全唐诗》中重复再现的诗歌，本着从文学视角加以研究的目的，将其分为四类：第一类是咏舞诗，即狭义的舞蹈诗，清编《全唐诗》及陈尚君先生《全唐诗补编》中约有120首。这类诗歌以舞蹈为描写对象，对舞蹈动作、服饰及舞者姿态都有细致的描述。第二类是舞曲歌辞。本文除将《全唐诗》卷二十二中“舞曲歌辞”中的部分诗歌收纳其中之外，还有相当数量的补充，增加了“横吹曲辞”、“杂曲歌辞”中的少量诗歌以及诗人集中的许多诗歌，共约有104首，主要是舞蹈时作为伴唱歌辞但内容中舞蹈描写相对较少的诗歌。第三类是咏舞姬的诗歌。笔者约整理出106首。这一类诗歌与第一类的区别在于，诗歌的描写对象是舞姬而并不是舞蹈，其中虽偶有舞蹈动作、服饰的描写，但其关注主题是舞妓的容色、日常生活情境及心态，人物并不一定处于舞蹈场景中。第四类是涉及舞蹈情境的诗歌，笔者共

[1] 陈尚君辑校《全唐诗补编》，北京：中华书局1992年版。
[2] 中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组编《<全唐诗>中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社1996年版。

整理出约 257 首。这一类诗歌并非以描写舞蹈动作、舞姬生活为主，但其中涉及的舞蹈内容亦有重要的研究价值。由于本文设有专节对唐代舞蹈诗进行分类阐述，这里不再赘述。

总之，对唐代舞蹈诗的分类是极复杂的，而且其划分标准也并不完全固定。但以内容来将唐代舞蹈诗归为四类，使舞蹈诗的分类更全面，对诗歌内容的把握也更宏观。

二、选题的研究现状及成果

目前学界对唐代舞蹈及唐代舞蹈诗的研究已取得了较为丰硕的成果。唐代舞蹈诗的分类与整理、舞蹈诗的整体研究、舞蹈诗个案研究皆有较可观的成就，但研究重点往往集中在几类舞蹈诗上，因此还需进一步深入及完善。在唐代舞蹈研究、唐代乐舞制度研究上，许多学者取得了极高的成就，这为唐代舞蹈诗的研究提供了强大的基础。但是这类研究成果大多以艺术研究为出发点，唐代舞蹈诗与其他唐代文学作品一样，皆被视为研究乐舞艺术、乐舞制度的文献资料，因此对其文本的研究还存在极大不足。将已有学术成果加以归纳，主要有以下几个方面的成就：

其一，唐代舞蹈诗的分类与整理。舞蹈诗的整理主要以《全唐诗》为资料来源，还包括以小说、史学著作为主的其它资料中记录的舞蹈诗。其中《<全唐诗>中的乐舞资料》是这方面的重要成果。该书由中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组编撰，人民音乐出版社出版 1958 年初版，后又于 1981 年、1996 年再版。书中收集了唐代乐舞诗 915 首，其中描写舞蹈的有 423 首，另外收集了描写乐舞艺人服饰妆容及生活的诗篇。但书中微瑕在于有的舞蹈诗被归入声乐诗中，少量诗歌的诗名有误，也收录了少量不能被称为乐舞诗的诗歌等。而且由于出版时间较早，没有收录《全唐诗补编》中的乐舞资料。后有王德埙《<全唐诗中的乐舞资料>补遗》①、张弨的《<《全唐诗中的乐舞资料》补遗>之补遗》②等论文，对其中诗歌作了一定程度的补充。此外还有一些著作包含了对唐代舞蹈诗的整理，但皆是诗歌选本，因此对舞蹈诗的收集、整理并不全面。例如傅正谷的《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》③，彭庆生、曲令启的《唐代乐舞书画诗选》④，杜兴梅、杜运通的《中国古代音乐文学精品评注》⑤，徐昌洲、李嘉训的《古典乐舞诗赏析》⑥，潘百齐的《全唐诗精华分类鉴赏集成》⑦等等。

其二，唐代音乐舞蹈诗的整体研究。首先是专著方面。任半塘《唐声诗》⑧是上个世纪唐代音乐文艺研究的代表作。书中以追溯源流、分格辨体、理论阐述相结合的研究

① 王德埙《<全唐诗中的乐舞资料>补遗》，《音乐探索（四川音乐学院学报）》1999 年第 1 期。
② 张弨《<《全唐诗中的乐舞资料》补遗>之补遗》，《中国音乐》2003 年第 1 期。
③ 傅正谷《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》，北京：人民音乐出版社 1991 年版。
④ 彭庆生、曲令启《唐代乐舞书画诗选》，北京：北京语言学院出版社 1988 年版。
⑤ 杜兴梅、杜运通《中国古代音乐文学精品评注》，北京：线装书局 2011 年版。
⑥ 徐昌洲、李嘉训《古典乐舞诗赏析》，合肥：黄山书社 1988 年版。
⑦ 潘百齐《全唐诗精华分类鉴赏集成》，南京：河海大学出版社 1989 年版。
⑧ 任半塘《唐声诗》，上海：上海古籍出版社 2006 年版。

方法，对唐代的诗乐形式及声诗的创作情况进行了宏观的研究，同时又将宏观研究与具体研究相结合，对唐代声诗加以分门别类的整理，对声诗的曲词格调、舞姿舞容以及相关佚事都有所介绍，可谓唐代乐舞文学的里程碑式著作。吴相洲师生在歌诗及乐府学的研究上也取得了极大的成就，代表作有吴先生所著《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》[①]，此诗从音乐的角度对唐诗研究中的许多问题作出了新的解释，对唐代旧题乐府及歌诗传唱问题都有新的见解，但并未将唐代舞蹈诗列为专题研究。其学生梁海燕所著《舞曲歌辞研究》[②]，对《乐府诗集》中舞曲歌辞的收录情况、文化内涵及音乐学、舞蹈学、文学方面都有具体的阐述，而且以专章进行唐代著名舞曲杂考，但主要研究舞曲来源、流变以及相关文献资料，并未专门对舞蹈诗进行研究。张明非先生在唐代舞蹈诗的研究上也颇有成就，其《唐诗与舞蹈》[③]一书不仅一一介绍了唐代舞蹈的发展特征，而且分析了唐代诗人与舞蹈的关系，诗人笔下的乐伎生活，唐代乐舞诗的价值以及唐代乐舞诗的艺术成就，是一部将乐舞与唐诗结合分析的优秀著作。其次是论文方面。张明非先生在《唐代乐舞诗的艺术成就》[④]一文就唐代乐舞诗的艺术成就进行了具体而深入的探讨。文中将唐代乐舞诗的艺术成就归纳为三方面：一是唐代乐舞诗在对舞蹈的描写上涌现了许多名篇；二是舞蹈之动态美在舞蹈诗中得到艺术的再现；三是舞蹈诗创造了极佳的审美意境，从而实现了舞蹈形象向诗歌美学形象的转化。而在其《乐舞诗——映照唐代文化风貌的一面镜子》[⑤]一文中，张先生则指出唐代乐舞诗的重大社会意义在于其从独特的角度映照出唐代社会生活，民族大融合中的文化碰撞、民间舞蹈的风采皆得以在诗歌中表现，这也为后人提供了当时社会风俗和社会生活的画面，从另一个侧面反映了唐代的盛衰及唐人的文艺观念、士人心态的变化。张翥《唐代舞诗艺术散论》[⑥]则是对唐代舞蹈诗中咏舞诗的艺术特征进行了分析，对其描写的舞蹈也作了细致的介绍。许多学者对唐诗与舞蹈的关系也做了细致的研究，这也可以视为唐代舞蹈诗的研究。如冬青的《唐人诗歌中的乐舞资料》[⑦]、曹大仓的《读唐诗窥唐舞》[⑧]、武复兴《从唐诗看唐代长安绚丽的乐舞艺术——读唐诗札记》[⑨]等。这些论文以唐诗为文献资料，对其中反映的音乐舞蹈艺术作了一定的归纳与总结。周期正的博士学位论文《唐代乐舞歌辞研究》以唐代配合音乐或舞蹈的歌辞为研究对象，主要探讨唐代乐舞与歌辞之间的相互关系，研究唐代乐舞对唐诗繁荣做出的贡献。杨英华的硕士毕业论文《唐代乐舞诗研究》则主要研究了唐代乐舞诗的审美视野及艺术个性，但由于篇幅所限，文中缺少对具体的诗人及诗歌

① 吴相洲《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》，北京：北京大学出版社 2004 年版。
② 梁海燕《舞曲歌辞研究》，北京：北京大学出版社 2009 年版。
③ 张明非《唐诗与舞蹈》，桂林：漓江出版社 1996 年版。
④ 张明非《唐代乐舞诗的艺术成就》，《广西师范大学学报(哲学社会科学版)》1994 年第 4 期。
⑤ 张明非《乐舞诗——映照唐代文化风貌的一面镜子》，《古典文学知识》1999 年第 5 期。
⑥ 张翥《唐代舞诗艺术散论》，《锦州师院学报（哲学社会科学版）》1984 年第 3 期。
⑦ 冬青《唐人诗歌中的乐舞资料》，《舞蹈》1959 年第 12 期。
⑧ 曹大仓《读唐诗窥唐舞》，《音乐舞蹈通讯》1980 年第 2 期。
⑨ 武复兴《从唐诗看唐代长安绚丽的乐舞艺术——读唐诗札记》，《西北大学学报（哲学社会科学版）》1982 年第 3 期。

作品的分析，也没有将舞蹈诗从乐与舞的胶合中分离出来。这一类研究从宏观角度对音乐舞蹈诗加以研究，可谓高屋建瓴，但是唐代舞蹈诗仅作为研究中一部分，并未成为独立的研究对象，其个性特征也未得到足够的重视。南京师范大学刘威的硕士毕业论文《唐代舞蹈诗研究》第一次将唐代舞蹈诗从乐舞诗中分离出来进行研究。论文从舞蹈诗与舞蹈、宗教的关系，唐代舞蹈诗的风格流变，艺术特色及价值几方面分析，对唐代舞蹈诗做了较为系统的整理，包含内容也比较全面，但未提出较新的见解，限于篇幅，许多分析也没有具体展开。

其三，唐代舞蹈诗的分类研究。其一是对描写某种舞蹈的诗歌研究。其中对描写《柘枝舞》诗歌的研究较多。杨冬梅的《唐代咏柘枝舞诗词研究》[①]将唐代咏《柘枝舞》的诗歌作了整理，认为这些诗歌描绘了柘枝舞女的服饰，刻画了《柘枝舞》的表演过程，具有极高的审美价值与社会价值。贺忠《王建〈宫词〉中所见唐代宫廷柘枝舞》[②]一文从唐代诗人王建的几首宫词入手，结合其它与《柘枝舞》相关的史料，详细阐述了唐代宫廷柘枝舞的具体表演情况。值得注意的是，作者在研究中十分强调对文献史料的挖掘和运用，希望以此引起舞蹈史学界对唐代诗歌及其它舞蹈史料的重视。对描写“踏歌”的诗歌的研究也取得了一定成绩。杨冬梅在《唐代踏歌乐舞诗词综论》[③]中，对唐代踏歌的渊源及形式皆有介绍，同时指出唐代踏歌舞诗中对踏歌的盛况及习俗的描绘是唐代文学的一株奇葩，反映了唐代尚舞好乐的文化氛围，具有丰富的文化史料价值与文学审美意义。对西域乐舞诗的研究也取得了一定的成果。杨冬梅的硕士学位论文《论唐代西域乐舞诗的文学审美价值》将乐舞诗放在文学审美视阈下，从四个方面对唐代西域乐舞诗进行论述，即唐代文化交流融合过程中西域乐舞对唐代诗词创作的影响，唐代西域乐舞诗文化互动的个案研究，唐代西域乐舞文化传播过程中对乐曲、乐器、乐人及舞者的生动描绘，以及唐代诗歌对西域三大乐舞的歌咏评述及审美文化价值。但是就现有成果来看，对与《霓裳羽衣舞》、胡旋舞及胡腾舞相关的诗歌的研究还远远不够。事实上艺术界对《霓裳羽衣舞》、胡旋舞、胡腾舞研究极多，但研究者们将重点放在对舞蹈的研究上，舞蹈诗被作为研究过程中的引证资料，而并非是研究的主体。其二是对唐代舞曲歌辞的研究。较为突出的是对《竹枝词》、《杨柳枝》及《白纻词》的研究成果。以对《竹枝词》的研究为例，学者们主要集中在三个方面，一是研究刘禹锡《竹枝词》的内容及艺术特色，如邓小军《刘禹锡〈竹枝词〉、〈踏歌行〉研究》[④]一文中即对刘禹锡《竹枝词》的内容加以分析。二是对《竹枝词》的起源与流变的研究。明人方以智认为《竹枝词》本起于晋朝，而许学夷在《诗源辩体》[⑤]中又认为刘禹锡《竹枝词》源于六朝时期《子夜》等民歌。当代学者在这一研究上亦提出了自己的见解。彭秀枢、彭南均《竹枝词的

[①] 杨冬梅《唐代咏柘枝舞诗词研究》，《殷都学刊》2006年第1期。
[②] 贺忠《王建〈宫词〉中所见唐代宫廷柘枝舞》，《舞蹈》2009年第3期。
[③] 杨冬梅《唐代踏歌乐舞诗词综论》，《学术论坛》2008年第1期。
[④] 邓小军《刘禹锡〈竹枝词〉、〈踏歌行〉研究》，《安徽师范大学学报（哲学社会科学版）》1983年第4期。
[⑤] [明]许学夷《诗源辩体》（卷二十九），北京：人民文学出版社1987年版，第581页。

源流》[①]一文对《竹枝词》的发展流变作了细致的梳理，其中对其体式的变化以及地域流传的情况有较多关注。小田在《竹枝词之社会史意义——以江南为例》[②]一文中则认为《竹枝词》具有特殊的社会思想意义，其创作与江南社会生活关系密切，在国家——社会这一框架中充当极重要的角色。三是对地方性《竹枝词》的研究，如朱建颂《清末民初汉口的"百科全书"》[③]一文即对《汉口竹枝词》作了细致的研究与阐述。这一类研究较为系统、全面，但并未将《竹枝词》之内容与舞蹈结合起来，而且也没有将唐代的作品作一专门的研究。在对《杨柳枝》、《白纻词》的研究中也存在类似的欠缺。其三是对某一诗人乐舞诗创作情况的研究。学界对白居易及其乐舞诗的研究成果较多，代表作有傅正谷的《论白居易的乐舞诗和他的乐舞美学观》[④]一文，从三个方面评述了白居易的乐舞诗创作和他的乐舞美学观：一是其诗歌善于描摹乐舞形象；二是白居易写诗有明确的现实主义理论纲领；三是白居易还肯定了乐舞的娱乐功用。此外还有对张祜、王建、杜甫等诗人及其乐舞诗创作的研究。杨冬梅《大唐乐舞文化的传神写照——论张祜乐舞诗的价值特色》[⑤]一文认为，张祜是唐乐舞诗的集大成者之一，他的乐舞诗创作是对大唐乐舞文化的诗化咏叹，生动形象地展现了大唐乐舞文化的繁荣景象和迷人风采，具有独特的文化、艺术和审美价值。王育红《弥足珍贵的唐代宫廷乐舞史料——王建《宫词》百首反映的乐舞》[⑥]一文指出，王建宫词中写到音乐舞蹈的有20多首，虽然只是零碎和片断的，但却为研究唐代宫廷乐舞留下了珍贵的史料，从这些宫词中可以窥见宫廷的器乐演奏和乐器使用情况，以及歌舞表演的动作、舞女的情态、妆饰等等，是一份弥足珍贵的乐舞研究资料。这一类研究将诗、乐、舞三者的研究结合起来，或从诗中研究乐舞，或研究某一诗人的乐舞诗创作情况，或研究舞曲歌辞，取得了较高的成就。但是在研究对象的广泛程度上还可以进一步开拓，对许多著名的咏舞诗、舞曲歌辞的研究还远远不够。

其四，唐代舞蹈研究。这一领域的研究成果十分丰硕，几乎各种舞蹈、各个方面都有所涉及。主要分为以下几个方面：一是对唐代舞蹈发展史的研究，许多音乐舞蹈工作者在这方面作出了极大的贡献。王克芬《中国舞蹈发展史》[⑦]对中国舞蹈的各个发展阶段及特点作了详细的介绍，认为唐代舞蹈是我国古代舞蹈艺术的发展高峰，南北各族乐舞的交流与融合是唐代舞蹈艺术生长的土壤，唐代社会的强大兴盛是舞蹈艺术发展的良好气候。关也维的《唐代音乐史》[⑧]则对唐代音乐文化进行了较系统的描述，对唐代宫廷舞蹈及健舞、软舞分门别类作了介绍。袁禾的《中国宫廷舞蹈艺术》[⑨]对唐代宫廷燕

[①] 彭秀枢、彭南均《竹枝词的源流》，《吉首大学学报（社会科学版）》1982年第2期。
[②] 小田《竹枝词之社会史意义——以江南为例》，《学术月刊》2007年第5期。
[③] 朱建颂《清末民初汉口的"百科全书"》，《武汉文史资料》2002年第11期。
[④] 傅正谷《论白居易的乐舞诗和他的乐舞美学观》，《山西师大学报（社会科学版）》1990年第2期。
[⑤] 杨冬梅《大唐乐舞文化的传神写照——论张祜乐舞诗的价值特色》，《学术论坛》2006年第3期。
[⑥] 王育红《弥足珍贵的唐代宫廷乐舞史料——王建《宫词》百首反映的乐舞》，《兰台世界》2006年第11期。
[⑦] 王克芬《中国舞蹈发展史》，上海：上海人民出版社2003年版。
[⑧] 关也维《唐代音乐史》，北京：中央民族大学出版社2006年版。
[⑨] 袁禾《中国宫廷舞蹈艺术》，上海：上海音乐出版社2004年版。

乐舞蹈的艺术性进行了细致的分析和阐述。二是对唐代舞蹈的整体研究。欧阳予倩的《唐代舞蹈》[1]是唐代舞蹈研究的集大成之作，书中陈述了唐代舞蹈的发展情况及创作来源，对几乎唐代所有的舞蹈的动作、音乐、相关传说和史实都有详细的记录，是研究唐代舞蹈的重要资料。吴功正《唐代乐舞的审美形态》[2]一文则认为唐代舞蹈既有对前代舞蹈鲜明的继承性又有创新，其审美形态主要体现在阴柔之美与阳刚之美两种风格上。谢惠蓉《唐代的舞蹈文化》[3]一文则从文化的角度诠释唐代舞蹈，认为唐代的舞蹈凝结着唐代特有的审美文化理想，是时代风尚的艺术反映。王安潮的《唐代大曲的历史与形态》[4]一书梳理了唐大曲的历史沿革，将其与汉魏大曲、宋元大曲进行比较，并详细考证了《秦王破阵乐》、《霓裳羽衣曲》、《春莺啭》等唐代大曲的名称来源、流传沿革及演出情况。曹贞华的博士学位论文《西周至唐宫廷雅乐研究》细致阐述了唐代雅乐的创作过程，对唐代初、盛、中、晚四个时期的雅乐使用及雅乐变迁均有深入的分析，而且对唐代宫廷燕乐作了全面的考察。三是对唐代某一舞蹈的研究。首先，对《霓裳羽衣舞》的研究取得了显著的成果。中国艺术研究院刘漫的硕士学位论文《唐代乐舞<霓裳羽衣>研究》从舞蹈的命名立意、舞蹈在各个时期的表演及特点以及大曲结构、动作形象等方面研究了《霓裳羽衣舞》的舞容乐貌，并分析了其历史影响。窦鹏在《霓裳羽衣与敦煌飞天》[5]一文中认为“霓裳羽衣”与“敦煌飞天”是浪漫主义所产生的一对孪生姊妹，《霓裳羽衣舞》承载着人们对神仙世界的向往，在宗教艺术和诗歌遐想中，带给人们浪漫的艺术感受。对唐代踏歌的研究成果也较多。岳音的《关于“踏歌”的文献考释研究》[6]一文将与“踏歌”相关的文献资料进行了分类，其一是明确以“踏歌”二字表述的文献，其二是内中未出现“踏歌”一词，但明显是描述“踏歌”的文献，其三是直观记录“踏歌”的图画资料。这三类文献皆是探讨“踏歌”发展流变的可靠资料。对其它舞蹈的研究也取得了一定的成果。陈四海 《<从秦王破阵乐>谈音乐的传播与传承》[7]一文中，对《秦王破阵乐》的创制、发展、传播及流变情况作了详细的介绍。杨国学在《<西凉伎>与西域乐舞的渊源》[8]一文则梳理了西凉乐在唐代的流行情况，指出其对词的出现可能起到了一定的促进作用，文中通过大量的史料研究归纳出西凉伎的舞容，同时分析了西凉伎狮子舞在中原的流传情况。林春、李金梅的《古代中亚的胡旋舞考释》[9]一文则运用文献及壁画资料，对胡腾舞、胡旋舞作了详细的区别与考释，认为胡旋舞所具有的中亚游牧民族豪放、健朗的性格特征以及矫捷明快的舞蹈风貌体现了人类形体的美感和速度，

[1] 欧阳予倩《唐代舞蹈》，上海：上海文艺出版社 1980 年版。
[2] 吴功正《唐代乐舞的审美形态》，《艺术百家》2004 年第 1 期。
[3] 谢惠蓉《唐代的舞蹈文化》，《山东体育学院学报》2006 年第 6 期。
[4] 王安潮《唐代大曲的历史与形态》，北京：中央音乐学院出版社 2011 年版。
[5] 窦鹏《霓裳羽衣与敦煌飞天》，《当代戏剧》2010 年第 2 期。
[6] 岳音《关于“踏歌”的文献考释研究》，《东岳论丛》2011 年第 4 期。
[7] 林春、李金梅《古代中亚的胡旋舞考释》，《中国音乐》2000 年第 3 期。
[8] 杨国学《<西凉伎>与西域乐舞的渊源》，《西域研究》1999 年第 3 期。
[9] 林春、李金梅《古代中亚的胡旋舞考释》，《敦煌学辑刊》2010 年第 1 期。

是它在唐代受到欢迎的重要原因。柏红秀、李昌集的《泼寒胡戏之入华与流变》[①]一文对泼寒胡戏入华时间及流变情况进行了详细的阐述，分析了其在玄宗时期遭禁的原因，认为胡乐入华之后，必须与华乐融合才能继续发展。四是对唐代舞蹈相关资料的研究。王克芬、柴剑虹的《箫管霓裳：敦煌乐舞》[②]一书是对敦煌乐舞壁画的简介，以直观的图画形式介绍了敦煌乐舞，再现了唐代舞蹈的风姿。罗曼英等的《敦煌舞姿》[③]将敦煌舞蹈的临摹图汇编于一书，给舞蹈研究者提供了详实可靠的舞蹈资料。刘恩伯《古代舞俑》[④]一文介绍了不同时舞俑的形态特点，肯定了舞俑对研究中国舞蹈的重大意义，认为其在我国古代舞蹈文物宝库中具有不可替代的艺术价值。总之，这些研究成果主要是侧重于从舞蹈艺术的角度研究唐代舞蹈，而相关的舞蹈诗只是参考资料而不是研究对象。

其五，唐代乐舞制度及其与文学之关系的研究。孙晓辉的《两唐书乐志研究》[⑤]由其博士论文整理而成，其中对史料文献的整理格外重视，对唐代雅乐文献及制度沿革也有十分全面的梳理和叙述，为唐代礼乐制度与文学关系的研究提供了详实有力的资料。柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》[⑥]一书对唐代宫廷的音乐机构、音乐活动参与者及重要的乐舞活动都有深入的研究，其中对唐太宗、唐文宗的乐舞思想及乐舞措施的分析，对本文的研究有及大的启发。左汉林《唐代音乐制度与文学的关系》[⑦]一文中，指出唐代音乐制度对唐代文学产生了很大影响，太常寺的郊庙歌词创作促进了唐代七言律诗的定型与成熟，献乐活动有利于唐诗的创作和广泛传播，采诗制度对唐诗创作也产生了一定影响，而唐代教坊曲的兴盛和流行，对词体的最终确立起到了重要作用。赵小华的《雅正——唐太宗礼乐文化观和文学思想的核心》[⑧]一文则具体研究了唐太宗的乐舞观，认为唐太宗一方面不完全否定儒家学派的功利主义音乐政教观，另一方面也反对片面地将音乐对人的作用过于扩大化。因此，唐太宗的乐治观是较为中庸的。而在其另一篇论文《初盛唐礼乐文化与文学关系述论》[⑨]中，赵小华则将研究重点放在玄宗朝的礼乐文化发展上，认为玄宗之好乐既是对传统的制礼作乐行为模式的遵循，也是出于自身对音乐艺术的喜爱；而且其执政的前后期，乐舞观的变化使得其对文学的影响也随之变化。这一类研究站在礼乐政治的高度研究唐代文学创作与乐舞文化的关系，但多从史学、文献学的角度出发，并没有直接对唐代舞蹈诗进行研究。

综合以上研究概况可以看到，对唐代舞蹈的研究成果最丰，无论是个案研究还是整体研究都取得了重大的成果；对唐代音乐舞蹈诗的研究也取得极大的成就，其中几部重

[①] 柏红秀、李昌集《泼寒胡戏之入华与流变》，《文学遗产》2004 年第 3 期。
[②] 王克芬、柴剑虹《箫管霓裳：敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社 2007 年版。
[③] 罗曼英等《敦煌舞姿》，上海：上海文艺出版社 1981 年版。
[④] 刘恩伯《古代舞俑》，《舞蹈》1997 年第 1 期。
[⑤] 孙晓辉《两唐书乐志研究》，上海：上海音乐学院出版社 2005 年版。
[⑥] 柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》，南京：南京大学出版社 2010 年版。
[⑦] 左汉林《唐代音乐制度与文学的关系》，《文学评论》2010 年第 3 期。
[⑧] 赵小华《雅正——唐太宗礼乐文化观和文学思想的核心》，《文史哲》2007 年第 2 期。
[⑨] 赵小华《初盛唐礼乐文化与文学关系述论》，《华南师范大学学报（社会科学版）》2008 年第 5 期。

要著作是这一研究领域的标志性成果。但是这些研究中涉及到唐代舞蹈诗的内容大多包纳在对唐代音乐舞蹈诗的整体之中，因此将唐代舞蹈诗作为独立的研究对象拥有极大的前景，也是十分必要的。而且在对唐代音乐文学的研究中，往往出现将乐舞研究与诗文研究对立的情况。因此本文强调将舞蹈背景与诗歌创作相结合，既以诗歌研究为立足点，又要结合诗歌中所反映的舞蹈资料，细致深刻地剖析唐代舞蹈诗中的内涵立意、体式结构、审美风尚、艺术手法等各方面特征，并以此为出发点，对诗中舞蹈姿容、社会风尚、诗人心态作出全面系统的研究与探索。

三、选题的意义及本文的研究范围

唐代舞蹈诗具有极大的研究价值。唐代舞蹈诗内容丰富，创作数量尤其可观，是对唐代繁荣的舞蹈盛况的忠实反映。唐代舞蹈几乎在任何场合都有出现。仪礼庆典上有宫廷雅舞，大酺宴飨中有燕乐舞蹈；唐代的重大节日，如上元节、中和节、上巳节等，不仅朝廷组织歌舞游宴活动，民间也载歌载舞、娱乐狂欢。唐代民间乐舞亦十分发达，不仅广场上时有歌舞艺人当场献艺，妓馆酒楼中也有歌舞佐酒；权臣富户家中多蓄有妓乐，士人们兴之所至也会自舞抒情。可以说，只要有唐人生活的地方，都有舞蹈的出现。舞蹈艺术的繁荣让唐代舞蹈诗的创作也进入了高潮。一方面，上层统治者的参与和支持给舞蹈诗创作注入一支兴奋剂，不仅许多帝王有舞蹈诗留传，朝廷重臣也常有应制作品。雅乐歌辞尚且不论，一些俗曲舞辞，如《踏歌词》等，也往往是节日应制的上选题材。另一方面，诗人自觉描写舞蹈盛况的诗歌也取得了极高的艺术成就。舞蹈在唐人生活中占据着重要的地位，每一次在诗人心中激起的强烈震撼与共鸣，都会触发强烈的创作热情，让他们创作出大量艺术高妙的舞蹈诗。第三，唐代舞蹈诗的作者群体十分广泛，上自君王、后妃、朝臣，下自平民、乐工、舞妓，都有相当的文化素养，都有优秀的舞蹈诗作品。唐代的绝大多数诗人都乐于写作舞蹈诗，白居易、元稹、张祜、刘禹锡、张籍、王建、薛能等舞蹈诗作品尤多，他们以高超的创作技巧，留下许多不朽的名篇。唐代宴饮乐舞十分流行，酒、舞交融的环境契合了唐人的诗酒风流，也促进了舞蹈诗的创作。总之，这是一幅总体数量相当可观，且内容充实、资料丰富的舞蹈诗创作画卷。此外，关于唐代舞蹈的记录也很多，唐人的一些笔记小说，如《唐国史补》、《云溪友议》、《教坊记》、《酉阳杂俎》等为后世记载了许多舞者与诗人的轶事；而《新唐书》、《旧唐书》的乐志部分，《通典》、《乐府杂录》等书也保存了许多关于唐代舞蹈的珍贵资料，这些记录与唐代舞蹈诗相互补充，生动再现了唐代舞蹈艺术的繁荣和普及，给后世之人提供了领略大唐舞蹈风姿的可靠文字资料。研究唐代舞蹈诗，具有文学、美学、文化、历史等多方面的价值和意义。

首先，唐代舞蹈诗研究具有文学史意义。舞蹈诗是唐代文学的重要部分，它的审美特征、艺术手法以及其中包含的诗乐观是唐代文学艺术特征的重要体现。其一，对唐代

舞蹈诗的研究可以丰富古代的诗学、乐学理论。首先，在创作舞蹈诗的同时，诗人虽然极少明确地表达自己的诗学观，但从诗歌的艺术特征及创作手法中可以分析出诗人的诗学观点。甚至有的诗人，如白居易、元稹等在舞蹈诗中亦明确表达了自己的诗歌理论主张。其次，研究唐代舞蹈诗可以进一步深入了解唐人的乐学观。由于舞蹈与音乐的密不可分性，舞蹈观即是诗人乐舞观的一部分，甚至就代表了诗人的乐舞观点。唐代诗人在创作舞蹈诗的同时也将自己对舞蹈的看法融入其中，在舞蹈诗中蕴含着诗人的乐舞理想。尤其是唐代帝王的乐舞观，如唐太宗等，除了载于典籍之外，很大程度上也是通过其舞蹈诗表现出来。最后，中国古代诗、乐、舞三者联系紧密，在很大程度上，作诗就是作乐，观舞就是观诗，因此，对文学艺术创作的理解也往往由诗人在表达观舞感受的同时表现出来。论舞就是论乐，论乐就是论诗，作为舞蹈与诗歌双重载体的舞蹈诗是乐学与诗学融合的艺术体现。其二，研究舞蹈诗，尤其是其中的舞曲歌词是研究古代诗歌体裁发展变化的重要途径。一方面，许多舞曲歌辞和舞蹈名称与后世的词牌具有一定程度的联系，如《秦王破阵乐》与词牌《破阵子》，《踏歌》与词牌《踏歌》等。研究唐代舞蹈及舞蹈诗的发展轨迹，对研究词牌的来源、发展具有极大的启示意义。另一方面，舞蹈诗创作在音乐、韵律上的要求以及因词配乐发展到后来的同乐异词，直接导致了词、曲的出现。因此，研究唐代舞蹈诗具有重要的文学史意义。

其次，唐代舞蹈诗研究具有重要的文化意义。唐代的舞蹈艺术不仅仅具有娱乐悦性的功能，而且承载着重要的文化内涵。一方面，从唐代舞蹈诗的研究中可以窥见唐代舞蹈的表演盛况及发展变化。唐代统治者对舞蹈艺术采取的是宽容而开放的态度，无论是前代舞蹈，还是外来乐舞，都能得到长足的发展。舞蹈渗透入唐代社会生活的方方面面，从朝廷到乡野，从庙堂到闺室，都有舞蹈的出现。前代的部分雅乐舞蹈，在唐代经过润色改造得以延续，在祭祀典仪场合仍然履行着重要使命，而《兰陵王入阵曲》等著名大曲在唐代更是发展为歌舞戏；外来胡舞给唐人带来耳目一新的感受，尤其是胡旋、《柘枝》等舞蹈，在唐代社会掀起流行风潮，而且受到统治者的欢迎；唐代新制大曲也具有极高的艺术成就，《破阵乐》歌颂太宗平定天下的武功、《功成庆善乐》则赞颂朝廷的文治；《霓裳羽衣》舞姿华美；《春莺啭》、《绿腰》柔媚婉转。这些舞蹈的发展及表演情况在唐代舞蹈诗中都有记录。另一方面，唐代舞蹈诗从一个侧面反映了唐代丰富的社会文化生活。朝廷在节日及重大庆典活动时常组织歌舞百戏表演的活动，从上层统治阶级到下层平民都能广泛参与，而唐代诗人意气风发，文学修养较高，他们在几乎所有的舞蹈场合都留下了动人的诗篇。唐代舞蹈诗中描绘了宫廷宴飨的豪华、民间节日的热闹、祭祀巫祝的神秘、宴饮诗酒的风流，几乎是无所不包，无所不及。唐代舞蹈诗，不仅记录了舞蹈的情景、动作，还保留了舞者与诗人的相关佚事，反映了当时的社会流行与政治风云。唐代舞蹈诗的描写对象并不限于舞蹈，其中还包含着对社会生活和时事变化的关注和思考。研究唐代舞蹈诗，也是研究唐代社会生活的极好切入点。第三方面，唐代舞蹈诗为唐代乐舞艺术的研究提供了丰富的文献资料。唐代乐舞艺术的记录有许多种方

式：壁画、雕塑中有大量反映舞蹈场景的生动片断；许多古代典籍，如两《唐书•乐志》、《教坊记》、《乐府杂录》等皆记载了丰富的唐代乐舞文化。但是这些文献中的唐代舞蹈或是凝滞不动的，或是只言片语的，都不足以反映唐代舞蹈的真实面貌。而许多的唐代舞蹈诗皆是诗人在听乐观舞的情景下的创作，诗中充满了丰富生动的舞蹈形象，是以高度艺术化的语言绘制的唐代舞蹈画面，能够极大地弥补其它史料记载的遗憾和不足。总之，唐代舞蹈诗对后世研究唐代社会、关注唐代历史、重现唐代舞蹈艺术，都起着举足轻重的作用。

就目前的研究情况来看，唐代舞蹈诗研究还有继续开拓与深入的必要，主要体现在以下几点：一，对唐代音乐尤其是燕乐、清乐和民间俗乐的创作来源及历史背景研究较为集中，而对与之相伴的舞蹈的研究相对不足。二，就唐代舞蹈诗研究而言，研究者对记录舞蹈姿容以及舞蹈盛况的诗歌研究颇多，但多是将研究重点放在对其中文化内涵的解析上，而对这些诗歌的艺术特点、审美特征则重视不足；在对舞曲歌辞的研究中，对《杨柳枝》、《竹枝词》、《白纻词》等的研究有许多成果，但对其他的舞曲歌辞的研究却时常忽略。而且在现有研究成果中，多是仅就歌辞内容加以分析，并未将歌辞放在舞蹈的背景下。三，对唐代咏舞姬诗的研究还需进一步深入。现有的研究成果主要集中在对《铜雀台》系列诗歌的分析上，但极少注意到《铜雀台》在唐代的发展与变化。其它的咏舞姬诗的研究还有极大的欠缺。四，对唐代舞蹈诗的研究缺少整体的把握。虽然对唐代乐舞的研究成果颇丰，但多是龙鳞凤爪，并没有完整性与系统性，尤其是目前还没有一部单纯对唐代舞蹈诗进行综合、全面研究的成果，仅有几篇论文对其整体的艺术特点、情感内容及审美特征进行宏观的分析，但对其中的个案细节未能有效地展开。五，目前对唐代舞蹈与唐代舞蹈诗的研究处于剥离状态：研究舞蹈的主要是音乐、历史工作者和研究者，他们往往更重视舞蹈本身的研究，对敦煌壁画、《乐府杂录》、两《唐书•乐志》等研究较多，而对舞蹈诗的重视不足；而研究舞蹈诗的主要是文学研究者，他们更多地研究舞蹈诗中的语言文字技巧和诗歌风格内容，而对其中对舞蹈本身的记录时常忽视。六，对唐代舞蹈诗的研究大多是分散于唐代乐舞诗研究之中，缺少独立性。虽然唐代乐、舞不可分割，但对乐的研究的偏重和对舞的研究的不足，导致唐代舞蹈诗研究还有许多空白。鉴于此，本文的研究范围及目的主要在以下几点：

一是系统、完整地勾勒唐代舞蹈诗的整体发展轮廓。舞蹈诗的创作并非由唐代首创，但是在唐代出现数量如此巨大、内容如此丰富、艺术性如此高妙的舞蹈诗作品，却是绝无仅有的。对唐代舞蹈诗的研究不能仅仅停留在某一时间段、某一类诗歌的研究上，而是应将其放在社会发展的宏观背景下对其整体发展情况作出完整的把握。唐代舞蹈诗创作的繁荣不是偶然的。不仅唐之前舞蹈文化的发展为唐代舞蹈文化高峰的出现奠定了坚实的基础，而且统治者的乐舞观、朝廷的乐舞政策、社会生活与文化特征皆影响着唐代舞蹈诗的创作。随着社会背景的变化，唐代舞蹈诗的各个不同的时间段的创作特点也发生着变化。这些都是需要注意的。目前虽然对舞蹈诗的研究已经取得了相当多的成果，

如踏歌舞诗的研究成果较多，而且白纻舞诗、舞马诗，以及其它一些咏舞诗及描写舞者心态的诗歌研究也取得了很大的成就，但是对唐代舞蹈诗的整体把握和系统研究还远远不够。因此，系统而完整地研究唐代舞蹈诗，是十分必要的。

二是从文艺美学与乐舞美学的角度研究唐代舞蹈诗的文化内涵及艺术性。唐代舞蹈诗是唐代乐舞文化与诗歌创作皆达到高峰时的产物，其中凝聚着唐代乐舞文化与诗歌创作的精华特征。在研究唐代舞蹈诗时，不能将文学、美学、乐舞艺术这三者剥离，而是应兼及三者的特点，同时又注意到三者各自的独立性。本文竭力将唐代舞蹈诗中的文学价值与艺术审美结合起来，从诗中观舞，由舞而言诗。这既是唐代诗乐舞紧密结合不可分割的使然，也是舞蹈诗创作特殊性的必然要求。在对唐代舞蹈诗的研究上，既不能单纯研究诗中之舞，也不能只分析诗歌的艺术性，而应该是将两者有机结合起来，对诗歌的思想内容、文化内涵及艺术特征进行整体而客观的把握。

三是对舞蹈诗进行分类研究。笔者将唐代舞蹈诗分为咏舞诗、舞曲歌辞及涉舞诗三大类。文章以唐代舞蹈诗作为研究对象，既要从宏观的、抽象的角度归纳这一时期舞蹈诗作品的共同特征，也要深入到具体的诗歌作品中，分别研究这三大舞蹈诗类别的具体特征。而且一些舞蹈诗的研究可以进一步丰富和开掘。例如对《柘枝舞》诗的研究，多着重研究诗中的舞蹈动作、舞者服饰以及《柘枝舞》的来源、创作背景等，或者是注重对唐诗中《柘枝舞》诗的整理，这些研究的重心仍然是在舞蹈上，仅仅是将诗歌作为研究的文本和资料来源，而忽略了对《柘枝舞》诗本身的艺术手法和文艺审美方面的研究。同样，《白纻舞》诗的研究相对来说比较完善，但也存在舞蹈研究与诗歌研究分离的现象。《霓裳羽衣》是唐代著名大曲，许多诗歌作品中都有提及，但对与《霓裳羽衣》有关的诗歌研究仍存在很大不足，研究者多是舞蹈研究者，他们将研究重点仍然放在对舞蹈本身的研究上。因此本文立足文本，从文学及文艺美学的角度研究唐代舞蹈诗，希望对现有研究的不足加以补充。

综上所述，唐代舞蹈诗具有很高的研究价值。目前学界已经取得了丰硕的研究成果，但是还存在极大的深入拓展的空间。本篇论文将以唐代舞蹈诗为研究对象，进行全面系统的研究。

上 编

第一章　唐代舞蹈诗的历史渊源

唐代舞蹈是中国古代舞蹈最辉煌灿烂的一页，它代表了中国古代舞蹈的最高成就，产生了大量的优秀舞蹈作品、涌现出许多出色的舞蹈家，而且形成了丰富的舞蹈艺术种类，在乐舞编排、表演与教授上都取得了超越前代的成就。唐代还出现了专门用以记录舞蹈的文字资料——舞谱，在敦煌石窟中即发现了晚唐五代的舞谱残卷。这些都说明了唐代舞蹈艺术的高度发展。唐代舞蹈文化的繁荣并不是偶然的，它是中华民族舞蹈文化长期积淀的产物，是对前代舞蹈文化的高度吸收与总结，也是唐代统治者乐舞观的具体实践。先唐舞蹈的发展轨迹是由宗教性向表演性逐渐转变：原始社会便出现了古老的祭祀乐舞，周代建立了完整的礼乐制度，乐舞成为国家统治的重要手段，而随着礼制的崩坏，娱乐性乐舞得到极大的发展；汉代俗乐舞大兴，舞蹈的娱人性质进一步发展，形成了俗乐舞文化的第一个高潮；魏晋南北朝时期乐舞更注重个人性灵情感的抒发，是唐舞精神气质的来源；隋代南北乐舞文化进一步融合，在雅乐的修订及俗乐的发展上都为唐代乐舞的欣欣向荣做好了准备。正是先唐舞蹈文化孕育了唐代舞蹈的辉煌。

舞蹈诗的创作也并非自唐代而始。《诗经》中的颂诗即可视为祭祀乐舞的歌辞，而且在大雅、小雅及国风中有许多描写舞蹈的篇章；“楚辞”中的许多作品反映了楚地巫祭舞蹈和女乐的繁荣。汉魏诗歌也有咏舞的佳作，这一时期在舞曲歌辞的创制上取得了极大的成就。晋代的《白纻舞歌诗》开启了舞曲歌辞由功用性向审美性转变的新纪元，为后世《白纻词》的创作提供了典范。南朝宫体诗中包括了为数不少的咏舞、咏妓诗，这是中国文学史上第一次出现完全以舞蹈、舞人为描写对象的诗歌，对初唐乃至整个唐代舞蹈诗皆有极大的影响。

第一节　先秦乐舞及舞蹈诗

远古至春秋战国时期的乐舞表现为由娱神向娱人的发展演变。古代乐舞自最初即植根于浪漫主义土壤之中，原始社会至夏商时期的乐舞体现出浓重的巫祭色彩；西周时期的乐舞制度则与政治制度重合，表现出强烈的功利性，是中国古代礼乐文化的基础，因此也成为唐代乐舞文化的理论渊源；东周时期乐舞的娱人作用受到重视与肯定，俗乐舞的发展为汉唐乐舞高峰的形成奠定了基础。舞蹈诗的创作传统亦自先秦而始。《诗经》、“楚辞”中的祭祀舞曲歌辞为后人展现了瑰丽的巫祭画面，其中还有的诗篇描写了舞蹈场景，直接反映出当时的乐舞活动。

一、先秦乐舞：从神坛走入人间

中国早期乐舞与宗教祭祀的关系十分密切，体现出强烈的娱神性质。从现有文献资

料来看，最早的乐舞来自原始先民的祭祀活动。《吕氏春秋•古乐》记载："昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕，一曰'载民'，二曰'玄鸟'，三曰'逐草木'，四曰'奋五谷'，五曰'敬天常'，六曰'建帝功'，七曰'依地德'，八曰'总禽兽之极'。"从名称可看出这些乐章具有强烈巫祈意味，是用以祭祝天地的巫祭之乐。乐舞与人类的劳动生活密切相关，殷商时期宗教活动极盛，乐舞主要是巫觋祭祀时的祈祷方式，具有浓重的原始宗教性质，其中有对农业丰收的渴望，有对圣人功绩的纪念，有对战争胜利的祝祷，有对生殖繁衍的追求。此时的舞者多半由巫觋担任，他们将舞蹈中的生活情景以超越生活的神性方式表现出来，这便是人类乐舞文化的浪漫源泉。

自西周时期开始，乐舞的娱神功能逐渐弱化，政治功利性加强，舞蹈呈现出明显的仪式性。西周时期的乐舞仍保留有夏、商文化中的部分特征。《论语•为政》即曰："殷因于夏礼，所损益可知也；周因于殷礼，所损益可知也；其或继周者，虽百世可知也。"但此时的乐舞亦有重大变化，西周的统治者们将乐舞从神秘的巫祭文化中分离出来，制定了极为完善的礼乐典章制度，使之成为政教的载体，与政治的关系更加紧密。此时对"六大舞"、"六小舞"的整理与编制，构建了整个周代的礼乐政治秩序。

"六大舞"形成了一套对后世影响巨大的雅乐体系。"六大舞"即为六代乐舞，共六章，每一章颂美一位古代明君。首章《云门大卷》(简称《云门》)，据传为纪念黄帝而作，有学者认为其名称兼有对"云"图腾崇拜以及祭祀祖先的意义。[1]《大章》则为祭祀尧帝的乐章，《礼记•乐记》称，"大章"之名为歌颂尧"德章明于天下"。《云门》、《大章》皆是将祭祖与祭天结合起来的乐章。第三为《大韶》，乐曲雍容典雅，体现出舜之平和内敛的文德，这是古代政教的理想状态，也是儒家乐舞思想的最高标准，因此孔子称其"尽美矣，又尽善也"(《论语•八佾》)。禹之较与前三帝，不仅有宏大之德，亦有治水伟功，因此《大夏》的内容较前三章更为充实，对禹帝的赞颂也由颂天祭祖向歌颂具体的人事转化，体现出乐舞艺术从神坛走向人间的趋势。《大濩》又称《桑林》，歌颂了商汤灭夏安民、除暴济世的文治武功。《大武》为周代宗庙礼乐，歌颂周武王灭除殷商的功绩。此舞已经完全将"天"之观念与人事完全结合，人主被当作"天子"，体现出天道与人道的合一。

"六小舞"体现了乐舞沟通自然与人事的重要功能。"六小舞"是乐舞教育的重要教材，而其传授的对象仅限于贵族子弟。其中《帗舞》用于祭祀社稷，舞者手中持彩绸而舞；《羽舞》用以祭四方，舞者持白色鸟羽而舞；《皇舞》用于祈雨，舞者之服以羽毛装饰，头上饰以鸟羽，手持五彩鸟羽而舞；《旄舞》即舞者持牦牛尾而舞，用于祀辟雍，也在燕乐时使用；《干舞》即持盾牌而舞，用以祭祀山川；《人舞》即徒手而舞，用于宗庙祭祀。"六小舞"所使用的道具更具仪式意味，表现了人类希企与自然达成和谐的愿望。但作为祭祀之舞，"六小舞"与原始祭祀有很大不同，已经成为一种固定的程式，

[1] 见刘梦溪主编《中华文化通志・艺文典・乐舞志》，上海：人民出版社 1998 年版，第 12 页。

实用效果并非其表演的目的，因此表现出强烈的政治性。

周代礼乐制度还体现在对乐舞的管理、教育及使用的阶级性上。乐舞教育主要针对贵族子弟进行，相应的乐舞管理和教育机构的设立为贯彻乐舞的阶级性提供了保障。《周礼•春官》中对乐舞职官的司责有非常明确的记载，而大司乐、乐师、大胥等所掌管并教授的乐舞，仅针对贵族弟子进行。《旄舞》、《人舞》等舞蹈用于燕乐及宗庙祭祀，对贵族之外的人员禁止传授。此时的乐舞作为统治阶级的必要技能，受到极大地重视，也具有严格的等级划分。而西周时期乐舞使用的规模也体现出阶级性。《周礼•春官•大司乐》记载，“王宫悬，诸侯轩悬，卿大夫判悬，士特悬”；而在舞蹈人数上也有明确的规定：天子八佾，“诸侯用六，大夫四，士二”（《左传•隐公元年》）。若在乐悬或舞蹈的人数上超过了规定，即被认为僭越，是以《论语•八佾》中季氏以卿之身份舞八佾于庭，孔子怒斥“是可忍也，孰不可忍也！”周初的乐舞典章制度虽然在中国漫长的社会发展中不断变化，但其阶级性、神秘性的本质是被一直继承的。周代礼乐制度是唐代礼乐文化的渊源。

春秋战国时期乐舞的政治功用逐渐被弱化，娱乐功用明显地体现出来。乐舞的娱人作用受到重视与肯定对中国传统乐舞的发展意义重大，将后世乐舞导向了健康发展的道路，从而为唐代乐舞艺术达到顶峰奠定了基础。这一时期乐舞的主要特点表现为“郑卫之音”受到欢迎，女乐倡优日益活跃、民间乐舞蓬勃兴盛，而内容上的抒情性进一步强化。

东周时期的雅乐正逐渐成为一种无生命力的形式，而“郑卫之音”则表现出强大的生命力。雅乐的政治功用虽一再受到统治阶级的强调，但其江河日下已成定局。一方面，周初礼乐制度的建立以维护统治者的权威为目的，具有强烈的等级意义，随着东周王室的衰微，礼乐制度的控制作用也不断松弛，诸侯僭用乐舞日益频繁，乐舞成为其体现政治权力的手段；另一方面，雅乐过于强调象征中的阶级意义，忽视了对乐舞活动自身的审美性的建设，单调、死板的表演方式使人们失去了兴趣。《礼记•乐记》记载：“魏文侯问于子夏曰：‘吾端冕而听古乐则唯恐卧；听郑卫之音则不知倦。敢问古乐之如彼，何也？新乐之如此，何也？’子夏对曰：‘今夫古乐，进旅退旅，和正以广；弦匏笙簧，会守拊鼓。始奏以文，复乱以武；治乱以相，讯疾以雅。君子于是语，于是道古，修身及家，平均天下。此古乐之发也。”“古乐”即是雅乐。子夏在此处虽然极力强调雅乐对修身治国的重要作用，但从其描述的舞容来看，确实毫无美感可言。《荀子・乐论》中对雅乐舞容更有详细的描述：“执其干戚，习其俯、仰、屈、伸，而容貌得庄焉；行其缀兆，要其节奏，而行列得正焉，进退得齐焉”，这里虽强调了雅颂之乐的肃穆，但面部表情过于庄严便会显得僵化，行动节奏整齐缓慢必然显得单调，因此雅乐舞逐渐成为庙堂之上的一种政治形式，失去了鲜活的生命力。

与雅乐之衰微形成对照，此时女乐倡优受到普遍的欢迎。与西周时期乐舞的表演者主要由贵族男青年担任不同，东周时期的乐人主要由从事娱乐性歌舞的舞女及表演滑稽

百戏的倡优组成。当时郑、卫、燕、赵诸国以多出善歌舞的女妓著称，枚乘《杂诗九首》其二即曰："燕赵多佳人，美者颜如玉。被服罗衣裳，当户理清曲。"[①]郑卫美人、燕赵佳丽遍及各国后宫，反映出统治者对女乐的喜爱。诸侯国之间也将乐人、乐器作为礼物相互赠送。《论语•微子》记载："齐人归女乐，季恒子受之，三日不朝"。又《左传•襄公十一年》："郑人赂晋侯以师悝、师触、师蠲、广车、軘车淳十五乘，甲兵备。凡兵车百乘。歌钟二肆，及其镈磬。女乐二八。"乐工女妓可以用来贿赂当权者，充分说明东周时期女乐受到极大的欢迎。1978年湖北随县发掘的战国时期曾侯乙墓中，有二十一具女性殉葬者的尸骨，考其身份，亦皆为侍妾女妓。这也说明当时女乐的普遍。

此时的民间乐舞蓬勃发展起来。民间歌舞虽早有存在，但一直处于雅乐的压制、贬抑之中。东周时伴随着雅乐的衰微，民间乐舞随之兴盛。《诗经》中许多篇章都反映了此时民间乐舞的盛况：如《陈风•宛丘》描写的即是民间巫女优美奔放的动人舞姿；《陈风•东门之枌》中则可见节日活动中男女歌舞集会的场景；《王风•君子阳阳》更是写出了舞师昂扬阳刚的姿态。这些诗篇都是对春秋战国时期民间乐舞的忠实记录。

东周时期的乐舞与西周相比则显得感性，更注重个性情感的抒发。以巫舞为例，此时亦有祭祀巫舞，但表现出浓烈的感性色彩，更适于人类情感的抒发，远非夏商时粗犷的原始舞蹈，也并非西周时期的民间祭祀舞蹈。以屈原《九歌》为例，这一组诗歌根据楚国民间祭祀乐歌创作而成，共祭祀了十一位神祇，其中对舞蹈形式的描绘十分丰富，不仅有独舞、对舞，亦有群舞。尤其值得注意的是，这组祭祀乐歌不是对神灵降福的祈求，而是赋予神灵以人类的情感，内中有惜别、有愉悦、有哀悼，更有部分篇章如《湘君》、《湘夫人》等，就是男女之间的动人恋歌。由以上几点可以看出，与西周乐舞的强烈礼教功用相比，东周的乐舞虽然未能完全摆脱礼教的束缚，但更突出了乐舞的娱人的作用，内容更加感性动人，能够给人愉快的身心享受，表现出一定的超功利性。

二、先秦的舞蹈诗创作

先秦的舞蹈诗主要集中于《诗经》、"楚辞"中，也散见于一些古籍文献。此时不仅出现了许多描写舞蹈的篇章，同时亦有大量用于祭祖、宴飨的舞曲歌辞。《诗经》中的颂诗即是重要的舞曲歌辞，在朝廷宴饮、郊庙祭祀等礼乐活动中使用；周代礼乐不仅体现在宫廷生活中，而且贯穿在周人的各个人生时期：乡间里巷时常有乐舞活动，如成人、婚丧、祭神、人际往来等，皆有乐舞相伴，这些乐舞活动在《国风》中的许多篇章中体现出来。"楚辞"中的乐舞诗则主要是祭祀歌辞，也有不少诗歌反映了楚国乐舞文化的繁荣。

早在远古时期即有舞曲歌辞的创作，虽然古辞大多没有流传下来，但从相关文献记载来看，是可以肯定其存在的。周代之前的宗教、典仪乐舞皆有与之相伴的歌辞。如《吕

[①] [南朝陈]徐陵编《玉台新咏》(卷一)，上海：上海古籍出版社 2007 年版，第 16 页。

氏春秋·古乐》所记之“葛天氏之乐”为八章，分别是《载民》、《玄鸟》、《逐草木》、《奋五谷》、《敬天常》、《达帝功》、《依地德》、《总万物之极》，这八支乐歌明显是“葛天氏之乐”的舞辞。这可以视为最早的关于舞曲歌辞的记载。

许多文献史料中记载了人们在生活中的歌舞。这些舞蹈常常是即兴所致，其舞辞可能早有构思，多是为了某一目的而作。《国语·晋语》中记载：“骊姬告优施曰：‘君既许我杀太子而立奚齐矣，吾难里克，奈何！’优施日：‘吾来里克，一日而已。子为我具特羊之飨，吾以从之饮酒。我优也，言无邮。’骊姬许诺乃具，使优施饮里克酒。中饮，优施起舞，……乃歌曰：‘暇豫之吾吾，不如鸟乌。人皆集于苑，己独集于枯。’[①]此处优施借歌舞劝诫大夫里克不要干涉晋献公废太子而立骊姬之子的意图，其所唱四句亦可视为舞曲歌辞。与之相似的还有《晏子春秋》中的记载：齐景公筹建长庲之台，欲耗大量人力物力，晏子借侍宴的机会起舞进谏，并唱曰：“岁已暮矣，而禾不获，忽忽矣若之何！岁已寒矣，而役不罢，惙惙矣如之何！”晏子舞了三遍，“涕下沾襟”，景公闻言十分惭愧，便撤销了建台的计划。[②]此处晏子歌舞亦是即兴所至，为其劝谏而用。这些舞辞虽然短小且有极大的随意性，但也可视为舞蹈诗。

先秦时期的舞蹈诗主要集中于《诗经》与“楚辞”之中。《诗经》中的颂诗部分皆可视为舞曲歌辞，而“国风”中亦有许多描写舞蹈和舞者的篇章；“楚辞”中有的作品是楚地祭祀巫舞的唱辞，也有部分作品反映了楚国繁荣的乐舞文化。

其一，诗、骚中的许多诗歌反映了先秦时期的宗庙祭祀、庆典及宴飨场景，体现出乐舞的政教性与人文性。首先，《诗经》之颂皆为舞容。清阮元在《释颂》一文中指出：“颂之训为美盛德者，余义也；颂之训为形容者，本义也。且颂字即容字也。……风雅，但弦歌笙间，宾主及歌者皆不必因此而为舞容。惟三《颂》各章皆是舞容，故称为颂。”[③]从其训意来看，“颂”即为“容”之意。《诗经》中的颂诗为宗庙祭祀所用，祭祀中皆有大规模的舞蹈场面，颂诗即为雅舞歌辞。如《周颂·武》为歌颂武王之歌，表演时手持兵器，是典型的武舞。又如《周颂》中的《臣工》、《载芟》、《良耜》等篇章为祈祷农业丰收所用，其表演内容自然应为手持农具的大规模舞蹈。在《周颂》中还有许多歌颂上天、先祖的诗歌，如《维天之命》、《昊天有成命》等，既为祭祀所用，皆应配有庄严肃穆的大型舞蹈。

其次，雅、风中有许多反映宴饮舞蹈、民间舞蹈的诗歌，尤其是国风中的部分篇章具有相当高的艺术价值。《邶风·简兮》是《诗经》中著名的咏舞佳篇：

> 简兮简兮，方将万舞。日之方中，在前上处。
>
> 硕人俣俣，公庭万舞。有力如虎，执辔如组。
>
> 左手执龠，右手秉翟。赫如渥赭，公言锡爵。

[①] [春秋]左丘明撰《国语》（卷八），南京：凤凰出版社 2009 年版，第 103 页。

[②] 吴则虞撰《晏子春秋集释》（卷七），北京：中华书局 1962 年版，第 463 页。

[③] [清]阮元《揅经室集》（卷一），北京：中华书局 1993 年版，第 18 页。

山有榛，隰有苓。云谁之思？西方美人。彼美人兮，西方之人兮。[1]

诗歌描写一位表演万舞的舞师。作者以热烈的口吻赞美了舞者的雄壮健硕，不仅着重描写了舞者的姿态，也对万舞的舞容有所表述。舞者先为武舞，“执辔如组”显示了舞蹈动作之激烈，然后舞者再作文武，“左手执龠，右手秉翟”，表现出舞蹈的安徐闲雅。诗歌中的舞蹈雄壮优美，在很大程度上保存着原始舞蹈的狂野率真，具有极强的观赏性。《陈风》中的《东门之枌》、《宛丘》两篇则描写的是女子的舞容。其中“子仲之子，婆娑其下”，“不绩其麻，市也婆娑”（《东门之枌》），表现了舞女优美柔婉的舞姿，也反映出陈地男女良晨集会、市井起舞的风俗。《宛丘》则描写了一位巫女之舞，她“无冬无夏，值其鹭羽”，以歌舞祭神，不仅是为祈祷，更是一种表演性的舞蹈，带给人们美的享受。

其三，屈原的《九歌》是“楚辞”祭祀舞曲歌辞的代表作。王逸《楚辞章句》曰：“《九歌》者，屈原之作也。昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐舞鼓，以乐诸神，屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁，出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋。因为作《九歌》之曲。”[2]可见《九歌》为楚国祭祀歌曲，为伴舞所用。楚地祭祀的目的主要是“乐诸神”，在娱神的同时也起到娱人的作用，具有相当的艺术性。《九歌》因是文人创作，较其它的祭祀舞曲歌辞更具文学色彩，尤其是其中的《湘君》、《湘夫人》等篇章，具有极高的审美价值。

其四，许多“楚辞”作品反映了楚地乐舞的高度发达。屈原《招魂》曰：“二八齐容，起郑舞些。衽若交竿，抚案下些”，表现了楚国宫廷中女乐之盛；又有《九歌·东皇太一》曰：“扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡。灵偃蹇兮娇服，芳菲菲兮满堂”，描写了楚舞的柔美妖娆和舞女的华姿丽服；而《九歌·礼魂》曰：“成礼兮会鼓，传葩兮代舞，姱女倡兮容与”，表现的则是舞蹈场面的热闹和舞女们的美艳。先秦时期的楚地舞蹈皆与巫祀相关，同时具有极高的审美价值，对汉代乃至唐代舞蹈皆产生了深远的影响。

第二节　汉代乐舞及舞蹈诗

秦汉时期娱乐性乐舞进一步发展。秦朝建立之后，将六国之乐集中于咸阳宫供统治者享乐之用。此时娱乐性乐舞大受欢迎，李斯《谏逐客书》曰：“今弃击瓮叩缶而就《郑》、《卫》，退弹筝而取《昭》、《虞》，若是者何也？快意当前，适观而已矣。”[3]可见秦人也对娱乐身心的郑卫乐舞十分喜爱。汉代民间乐舞更加兴盛，桓宽《盐铁论》曰：“今富者钟鼓五乐，歌儿数曹。中者鸣竽调瑟，郑儛赵讴”，[4]说明不仅家业豪富者以乐舞为乐，

[1] 周振甫译注《诗经译注》，北京：中华书局 2010 年版，第 51 页。
[2] [汉]王逸章句，[宋]洪兴祖补注《楚辞章句补注》，长春：吉林人民出版社 2005 年版，第 55 页。
[3] [汉]司马迁撰《史记》（卷八十七），北京：中华书局 1950 年版，第 2544 页。
[4] [汉]桓宽撰《盐铁论校注》，北京：中华书局 1992 年版，第 351 页。

略有资产者也喜好女乐。这一社会现象从客观上促进了汉代舞蹈文学的创作。汉赋作为汉代文学的代表，其中有不少描写舞蹈的佳篇，这使汉代舞蹈诗的艺术成就在很大程度上被湮没。汉诗固然不如汉赋，但事实上也有不少描写舞蹈的诗篇，尤其是许多舞曲歌辞对后世产生了极大的影响。汉代的许多乐府诗、舞曲歌辞直到唐代亦多有诗人创作。汉代舞蹈诗不仅为后世提供了可供参考的史料，也是唐代舞蹈诗创作的范本。

一、汉代乐舞：唐代乐舞文化的良好范式

汉代迎来了中国历史上乐舞发展的第一座高峰。楚乐在汉代大为流行并得到长足的发展，成为汉唐舞蹈审美的重要标准；女乐百戏进一步繁荣，舞蹈种类十分丰富，对舞蹈技巧要求更高，许多舞蹈节目流传于后世，直到唐代仍极受欢迎；此时的舞蹈不仅作为朝堂庙祝、耳目享乐之用，在人际交往中也扮演着重要的角色。汉代属舞的传统被魏晋、唐代继承，体现出舞蹈的自娱性与交际性。汉代乐舞文化在各方面都对唐代乐舞产生了直接的影响，汉代乐舞成为唐代乐舞的良好范式，因此舞蹈史上往往汉唐并称。

其一，汉舞的服饰趋尚及造型特征为唐代的舞蹈审美提供了重要的参考。汉代乐舞以楚地歌舞为主流。一个原因在于汉代开国之君刘邦为楚地人，而在秦亡之后楚、汉统治集团中又以楚人为最多，因此楚声楚舞在当时非常普遍。《汉书•礼乐志》曰：“凡乐，乐其所生，礼不忘本，高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。”[①]刘邦还乡时《大风歌》即以楚声演唱，其宠姬戚夫人所擅长之“翘袖折腰之舞”即为楚舞。上层统治者的好尚自然影响到民间，因此汉代楚声流行。另一个原因是楚人的怨秦情绪最为激烈，加之楚声的激越慷慨利于情感的抒发，故而受到普遍的欢迎，正如鲁迅在《汉文学史纲要》中所言：“楚汉之际，诗教已熄，民间多乐楚声。刘邦以一亭长登帝位，其风遂亦被宫掖。盖秦灭六国，四方怨恨，而楚尤发愤，誓虽三户必亡秦，于是江湖激昂之士，遂以楚声为尚。”[②]汉代舞蹈体现出楚舞的审美特征。其一是舞蹈动作以舞袖及展现腰部线条为主。汉代《长袖舞》主要以长袖的舞动为特征，正如傅毅《舞赋》曰：“罗衣从风，长袖交横。……体若游龙，袖如素蜺。”[③]长袖、细腰的舞姬代表着汉代舞者的典型形象，在许多画像石、画像砖中皆有出现。如江苏扬州汉墓出土的舞女玉珮，舞女一手将长袖高高举过头顶，另一只手后甩使袖口上翘，而腰部向一侧扭出，身体随之倾斜，是典型的楚地舞蹈之“翘袖折腰”的动作。楚人追求舞蹈造型的“三道弯”式美感，即强调头部的俯仰、手部衣袖的飞扬及腰部的线条之美，这在许多汉代舞蹈画像中都可以见到。这一审美标准对后世舞蹈发展产生了极大的影响。唐代舞蹈也多舞袖、弓腰的动作，许多唐代舞蹈诗皆有赞美舞者长袖飘逸、腰肢纤细的诗句，如“倩看飘飖雪，何如舞袖回”（谢偃《踏歌词》），“腰肢一把玉，只恐风吹折”（李群玉《赠回雪》），“舞袖弓腰浑忘却，

[①] [汉]班固撰《汉书》（卷二十二），北京：中华书局 1962 年版，第 1043 页。
[②] 鲁迅《汉文学史纲要》，北京：中华书局 1979 年版，第 32-33 页。
[③] [梁]萧统编，[唐]李善注《文选》（卷十七），上海：上海古籍出版社 1986 年版，第 799-800 页。

罗衣空换九秋霜”（邢凤《梦中美人歌》）等。

其二，汉代乐舞丰富的舞蹈种类、高超的舞蹈技巧为唐代继承。一是汉代的许多舞蹈家留名后世，对唐代舞蹈产生了一定的影响。汉代出现了许多著名的音乐舞蹈家，他们往往出身寒微，皆是由于身怀才艺受到统治者的青睐，从而跻身于上层社会。如刘邦之戚夫人，汉舞帝之李夫人、皇后卫子夫，汉成帝之皇后赵飞燕、宠妃赵合德等，她们的精湛技艺是汉代舞蹈艺术的代表，她们的仪容装扮、姿态风韵也为后人继承。聂夷中《大垂手》云：“装束赵飞燕，教来掌上舞”，即描写了一位模仿赵飞燕装束的舞妓的轻盈舞蹈。二是汉代一些著名舞蹈的姿式、技巧为唐代继承。与前代舞蹈相比，汉代出现了不少技巧高超的舞蹈，如《盘鼓舞》，舞者踏在地上的盘鼓上舞蹈，不仅有甩袖的动作，还有高难度的折腰技巧。这种舞蹈是舞蹈与杂技的结合体。此外，汉代又有兵器舞，如《史记•项羽本纪》中记载的项庄于鸿门宴上的剑舞。在汉代的画像砖上还有《棍舞》、《干戚舞》、《刀舞》的形象。除此以外，汉代还有《巾舞》、《巴渝舞》、《鞞舞》等。这些舞蹈大大丰富了我国古代的舞蹈宝库，其中一些舞蹈意象也为唐代继承、改编。如剑舞在唐代即发展为重要的健舞种类，而《巴渝舞》至唐代则发展为《昊俞儿舞》。唐代《秦王破阵乐舞》、《剑器舞》亦皆是场面宏大的兵器舞。唐代有一些舞蹈中亦有杂技动作，如悖拏儿“揭手便拈金碗舞”（张祜《悖拏儿舞》）便是在舞蹈中加入杂技因素。三是汉代百戏繁荣对后世的散乐杂戏产生了深远的影响。百戏是汉代产生的新型表演艺术，包括杂技、武术、幻术、滑稽等内容。汉代的百戏节目众多，既有爬竿、走索、舞剑、马术等，也有许多舞蹈节目。其中代表节目《鱼龙曼衍》是一种大型的幻术表演，至唐宋时期亦上演不衰。张衡《西京赋》中对《鱼龙曼衍》的表演有这样的描写：“巨兽百寻，是为曼延。神仙崔巍，欻从背见。熊虎升而拿攫，猨狖超而高援。……蟾蜍与龟，水人弄蛇。奇幻倏忽，易貌分形。”[①]李商隐《宫妓》曰：“不须看尽鱼龙戏，终遣君王怒偃师”，可见唐代宫廷也有《鱼龙曼衍》的表演。此外，百戏中还时常有一些情节简单的表演，这类节目对后代戏曲的形成产生了重大影响。如《东海黄公》表现了人虎相斗的情景，对唐代歌舞戏《钵头》的情节设置应有一定的启示。汉代百戏，其实是各类表演技艺的汇聚，代表着汉代俗乐活动的最高成就。

其三，汉代的歌舞自娱及交际用舞也对唐代舞蹈的发展产生了影响。汉人在日常生活或宴饮场合中时常以舞蹈自娱，这与欣赏乐舞以获得愉悦感是不同的。自娱自舞在原始社会既已出现，但将其置于宴饮场合却是汉人的首创。在舞蹈艺术已相当发达的汉代，人们常以自舞来表达内心情感。《史记•高祖本纪》记载：“高祖还归，过沛，留。置酒沛宫，悉召故人父老子弟纵酒，发沛中儿得百二十人，教之歌。酒酣，高祖击筑，自为歌诗曰：‘大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！’令儿皆和习之。高祖乃起舞，慷慨伤怀，泣数行下。”[②]这便是典型的宴饮自舞。唐人自舞也十分普遍，

[①] [梁]萧统编，[唐]李善注《文选》（卷二），上海：上海古籍出版社 1986 年版，第 76-77 页。
[②] [汉]司马迁撰《史记》（卷八），北京：中华书局 1950 年版，第 389 页。

李白、白居易的许多诗歌中皆有对自舞的描写。汉代还出现了一种交际性舞蹈，称为“以舞相属”。在宴饮中，先由主人自舞，舞罢再属一客人起舞，客人以舞为报，舞罢再属另一人起舞，以此循环。“以舞相属”是一种极重要的交际礼节，如果被属者拒不起舞或者舞姿有误，都会被认为失礼不敬，从而引起不和。《后汉书•蔡邕传》记载：“邕自徙及归……五原太守王智饯之，酒酣，智起舞属邕，邕不为报。智者，中常侍王甫弟也，素贵娇，惭于宾客，诟邕曰：‘徒敢轻我！’……邕虑卒不免，乃亡命江海，远迹吴会。”[①]“以舞相属”作为酒宴上的重要节目，在后世相当长的时间一直存在。唐代有《回波乐》之曲，用于宴会流觞时演唱，皆是饮者自唱自舞，参与者次第起舞，可能即是汉代“以舞相属”的遗存。

二、汉代的舞蹈诗创作

相对于汉代发达的乐舞艺术而言，汉代舞蹈诗的创作并不出色。其中重要的原因在于，汉赋是此时文学的典型形式，文人们往往优先采用赋文的形式来描写歌声舞态，因此舞蹈诗相对较少。汉代诗歌中缺少独立歌咏舞蹈的作品，而仅在部分诗句中提及当时舞蹈的片断。相对而言，汉赋中则有许多篇章着意描写了舞蹈姿容，如司马相如《上林赋》、张衡《西京赋》、《观舞赋》、《南都赋》等，皆有描写舞蹈的精彩部分。尤其是傅毅《舞赋》，不仅赋咏了汉舞的表演场景，还生动描摹了舞者的形象，对舞蹈的动作流程也有详细的记述，可谓汉代舞蹈文学的代表作。

虽然如此，并不说明汉代舞蹈诗完全乏善可陈。汉代不仅存在相当数量的舞蹈诗，而且对其后的舞蹈诗创作产生了重要影响。汉代舞蹈诗主要有三类：一类是即兴歌舞的舞辞，一类是百戏表演的唱词，第三类则是雅舞、杂舞的歌辞。

一些史料记载了汉代帝王、将相的即兴歌舞，其中保留了伴舞的唱词，可视为舞蹈诗。汉高祖善楚歌，其宠姬戚夫人善楚舞。《汉书・高祖本纪》所记高祖还乡之《大风歌》即为高祖自舞之词。此外，《史记・留侯世家》亦记载了高祖与戚夫人谋废太子不成，二人以歌舞遣怀：

> 上曰：“为我楚舞，吾为若楚歌。”歌曰：“鸿鹄高飞，一举千里，羽翮已就，横绝四海。横绝四海，当可奈何，虽有矰缴，尚安所施。”歌数阕。戚夫人嘘唏流涕，上起去，罢酒。[②]

诗中高祖之歌是为戚夫人伴舞的舞词。文中曰“歌数阙”，可见此诗为即兴创作，为配合舞蹈的旋律及乐曲的长度而反复演唱。《汉书・李陵传》亦记有李陵送苏武归汉时的自舞自歌：“径万里兮度沙幕，为君将兮奋匈奴。路穷绝兮矢刃摧，士众灭兮名已隤。老母已死，虽欲报恩将安归！”[③]诗歌语辞质朴、情感悲怆，亦是汉代舞曲歌辞的重要作

[①] [南朝宋]范晔撰《后汉书》（卷六十），北京：中华书局 1965 年版，第 2003 页。
[②] [汉]司马迁撰《史记》（卷五十五），北京：中华书局 1950 年版，第 2047 页。
[③] [汉]班固撰《汉书》（卷五十四），北京：中华书局 1962 年版，第 246 页。

品。汉代自舞之歌中较著名的还有李延年歌舞。《汉书·佞幸传》记载，汉武帝宠幸乐人李延年，一日李延年为武帝起舞，歌曰："北方有佳人，绝世而独立，一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得！"平阳公主趁机进言延年有妹妙丽善舞，于是汉武帝召见，大为宠爱，即为李夫人。[①]李延年之舞辞本为荐女弟而作，可能经过构思，语言简洁明丽，尤其是描写佳人之美为人称道，成为千古名篇。诗歌本为五言，而第五句一变而为八言，可见是为合歌而用。许学夷《诗源辩体》曰："昔人称李延年善于增损古词，则乐府于古词信有增损者。"[②]汉代统治阶级皆能歌善舞，而王室妃妾尤以歌舞得宠，因此在汉诗中有许多皆是诸王与宠姬的即兴歌舞之词。此外，《乐府诗集》记载，西汉燕王刘旦为武帝第四子，昭帝时欲谋事而不成，被发觉。燕王置酒令宾客妃妾陪饮，自歌，歌曰："归空城兮狗不吠，鸡不鸣，横术何广广兮，固知国中之无人。"[③]其宠姬华容夫人起舞，歌毕燕王自杀。集中尚收录有华容夫人和歌："发纷纷兮寘渠，骨籍籍兮亡居。母求死子兮，妻求死夫。裴回两渠间兮，君子独安居！"[④]这是唱和之诗，也为伴舞歌辞。此外，《乐府诗集》中还记有《广陵王歌》，题注曰："广陵厉王胥，武帝第五子也。昭帝时，胥见帝年少无子，有觊欲心。迎女巫李女须，使下神祝诅。宣帝即位，祝诅事发觉。胥置酒显阳殿，召太子霸及子女董訾、胡生等夜饮，使所幸八子郭昭君、家人子赵左君等鼓瑟歌舞。王自歌，左右悉涕泣奏酒，至鸡鸣时罢。"[⑤]广陵王歌亦为感叹生死、叹息无常，辞曰："欲久生兮无终，长不乐兮安穷。奉天期兮不得须臾，千里马兮驻待路。黄泉下兮幽深，人生要死，何为苦心。何用为乐心所喜，出入无悰为乐亟。蒿里召兮郭门阅，死不得取代庸，身自逝。"因是为郭昭君、赵左君伴舞而歌，也可视为舞曲歌辞。从这些诗歌来看，此时的歌词皆为即兴而作，艺术性并不高，但可谓肺腑之作，亦颇能感人。诗歌以五言为主，个别作品诗句间有"兮"字，或诗中偶有增字，亦是五言变体。

汉代一些诗歌具有与舞蹈和百戏相配合的表演性质，这亦是汉代舞辞的一种。汉代百戏发达，而这些百戏皆穿插有乐舞场面，从而起到声色并茂的作用。在表演时亦配有唱词，既是对百戏内容的介绍，也利于情感抒发。汉代百戏以杂伎、拟兽戏为主。如山东沂南一墓壁汉画像中即绘有三组舞蹈场面，第一、第三组主要是杂技、马戏及吹奏场面，而第二组则以动物表演为主。同样，四川郫县一号石的画像中也绘有七人头戴假面、扮为动物的表演。这些表演中的不仅有拟兽舞，而且在舞蹈时也伴有唱词，这些唱词也因此具有了一定的情节。如汉乐府《俳歌辞》云：

> 俳不言不语，呼俳噏所。俳适一起，狼率不止。生拔牛角，摩断肤耳。马无悬蹄，牛无上齿。骆驼无角，奋迅两耳。

---

① [汉]班固撰《汉书》(卷七十三)，北京：中华书局 1962 年版，第 453 页。
② [明]许学夷《诗源辩体》(卷三)，北京：人民文学出版社 1987 年版，第 58 页。
③ [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》(卷八十五)，上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 903 页。
④ 同上。
⑤ 同上。

《先秦汉魏晋南北朝诗·汉诗》卷九题下注曰："《乐府》云：'一曰侏儒导。'自古有之，盖倡优戏也。南齐书《乐志》曰：'侏儒导，舞人自歌之。'"这是一首表演兽舞的侏儒自歌之辞，不仅叙述了俳优表演时的舞蹈动作，也可从中见出其舞蹈的内容。这类舞蹈诗是与百戏表演紧密结合在一起的，因此其中包涵有叙事成分。与之相类的还有汉乐府《蜨蝶行》等，可能也是动物戏的舞词。汉乐府中还有一些神仙题材的作品，如《王子乔》、《董逃行》等，也很可能是简单的神仙戏的唱词，如《长歌行·仙人骑白鹿》曰："仙人骑白鹿，发短耳何长。导我上太华，揽芝获赤幢。来到主人门，奉药一玉箱。主人服此药，身体日康强。"[①]这首诗写的是求仙的经过，诗歌短小，但情节十分完整，从其中寻仙、遇仙、服药、成仙的整个过程来看，诗歌很可能是汉代神仙戏的和唱之词，起到强化主题内容的作用。

汉代雅乐舞辞、杂舞曲辞亦是重要的舞曲歌辞。汉代雅乐继承于周代，亦有改制和自制。《乐府诗集》曰："周存六代之乐，至秦唯余《韶》、《武》。汉魏以后，咸有改革。然其所用，文武二舞而已，名虽不同，不变其舞。……自汉以后，又有庙舞，各用于其庙，凡此皆雅舞也。"[②]就《汉书·礼乐制》所记载，汉代许多雅舞继承前代并加以改制，如《文始舞》由舜之《招舞》改制，《五行舞》本于周舞；又有汉代新制雅舞，如高祖四年作《武德舞》，其后孝景改为《昭德》，后孝宣又改为《盛德》；此外，《四时舞》亦是孝文帝新制。这些雅舞都配有舞辞，惜其大多未流传下来。现仅存《武德舞歌诗》一首，为汉东平王刘苍作。[③]

汉代亦有杂舞。杂舞用于宴会，以娱人为本，与雅舞不同。汉代著名的杂舞歌辞有以下几种：一是《淮南王》。《先秦汉魏晋南北朝诗》将其列于汉代杂舞，为拂舞歌诗。其注曰："崔豹《古今注》曰：'《淮南王》，淮南小山之作也。淮南王服食求仙，遍礼方士，遂与方士相携俱去，莫知所往。小山之徒思恋不已，乃作淮南王曲焉。'"二是《巴渝舞》。《旧唐书·音乐志》曰："《巴渝》，汉高帝所作也。帝自蜀汉伐楚，以版楯蛮为前锋，其人勇而善斗，好为歌舞，高帝观之曰：'武王伐纣歌也。'使工习之，号曰《巴渝》。"[④]三是《鼙舞》，又作《鞞舞》。《宋书·乐志》曰："《鞞舞》，未详所起，然汉代已施于燕享矣。傅毅、张衡所赋，皆其事也。曹植《鞞舞歌序》曰：'汉灵帝《西园故事》，有李坚者，能《鞞舞》。遭乱，西随段煨。先帝闻其旧有技，召之。坚既中废，兼古曲多谬误，异代之文，未必相袭，故依前曲改作新歌五篇，不敢充之黄门，近以成下国之陋乐焉。'"汉《鼙舞》属于鼓吹乐的一种，其辞约为汉章帝时期作品，有《关东有贤女》、《章和二年中》、《乐久长》、《四方皇》和《殿前生桂树》五种，惜未存。此外汉代尚有《铎舞》、《槃舞》等舞曲，皆有辞，可见于典籍，但其辞散佚未存。

汉代舞蹈诗具有浓重的抒情意味。钟嵘《诗品》评论李陵诗曰："其源出於《楚辞》。

[①] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》(卷三十)，上海：上海古籍出版社1998年版，第456页。
[②] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》(卷五十二)，上海：上海古籍出版社1998年版，第753-754页。
[③] 见《后汉书·祭祀志九》注引《东观汉记》，[南朝宋]范晔撰《后汉书》，北京：中华书局1965年版，第3196页。
[④] [后晋]刘昫撰《旧唐书》(卷二十九)，北京：中华书局1975年版，第1063页。

文多凄怆，怨者之流。"[①]李陵之《别歌》即是其"文多凄怆"的代表。汉代诗歌的抒情意向使舞蹈诗中充满对人世的感慨与思考，这也为后世舞蹈诗的抒情意味打下了基础。

唐代许多舞曲歌辞源自汉代杂舞曲辞，这是汉代舞蹈诗对后世的最大贡献。许多舞曲歌辞初创于汉，而在魏晋南北朝直到隋唐时期皆为文人创制不衰，成为经典的乐府旧题。唐代许多古曲皆可溯源自汉，如李贺作有《拂舞辞》，王琦注曰："拂舞，持拂而舞，兼歌其辞。古辞五篇，……李贺撮其大意而作此篇。"[②]可见李贺之作本源于汉代《拂舞辞》的启发。李贺还有《章和二年中》、《独漉歌》等，皆是汉代古曲。唐代许多著名诗人皆写作有古曲歌辞，陆龟蒙有《吴俞儿歌》三篇，即源自汉之《巴渝舞》，又李白《东海有勇妇》、王建《独漉歌》等，皆是模拟汉代古辞而作的唐代舞蹈诗。

总之，汉代舞蹈诗主要是舞曲歌辞，鲜有描写舞蹈的作品。由于汉代舞蹈与杂技、百戏相结合的特点，也使得与其相配的舞辞具有极强的叙事性，这是汉代舞蹈诗的显著特征。汉代舞蹈诗的主要创作成就在杂舞曲辞上，汉人重情怀悲的情感特征赋予了汉代诗歌浓重的浪漫意味，这在汉代杂舞曲辞中有明显的表现。汉代许多杂舞曲名保存下来，成为后世文人舞蹈诗创作的极好题材。这些都是汉代舞蹈诗的文学意义。

第三节 魏晋南北朝乐舞及舞蹈诗

魏晋南北朝时期乐舞文化得到长足的发展。好生惜死的观念促使社会上享乐之风盛行，而乐舞作为士人享受生活的重要方式更加受到肯定。俗乐舞欣欣向荣，无论是上层社会宴饮会集，还是下层百姓的娱乐生活，女乐歌舞皆充当着重要的角色。此时处于南北文化大融合时期，许多乐舞的形式、内容皆产生了巨大的变化。与此相应的是乐舞诗的创作也较为繁荣。杂舞在汉代之后继续发展，亦出现了为数不少的新作舞辞；在文学创作群体的饮宴集会中出现了许多诗歌作品，而其中即有相当部分的咏舞、咏妓诗，这是此时舞蹈诗的重要组成部分。

一、魏晋南北朝乐舞：唐舞精神气质的源泉

魏晋南北朝时期的社会动荡直接带来了南北文化大的碰撞和交流。这一时期的乐舞，在继承前代的基础上又增加了一些新的内容，发展到一个新的阶段。中原传统的清商乐与南方民歌融合，为唐代舞蹈留下了许多经典曲目，其中悲凉幽怨的情感内涵更为唐人所继承。南北大融合使异域乐舞传入中原，带来了健朗活泼的新鲜气息。此时宗教与乐舞相结合，为唐代法曲的出现提供了条件。魏晋南北朝时期乐舞更注重个人性灵情感的抒发，也对唐代舞蹈的抒情性产生了一定影响。

[①] [南朝梁]钟嵘著《诗品》，郑州：中州古籍出版社 2010 年版，第 67 页。
[②] [唐]李贺著，[清]王琦注《李贺诗歌集注》，上海：上海人民出版社 1977 年版，第 257 页。

其一，清商乐的情感特征是唐代舞蹈重情气质的来源。首先，清商乐中的经典曲目在唐代亦盛演不衰，其中的情感内容也为唐人所继承。清商乐兴起于曹魏时期。曹操临死时遗令姬妾伎人居于铜雀台，“每月旦、十五日，自朝至午，辄向帐中作伎”[①]，足见其对女乐的喜爱程度。铜雀妓表演的舞蹈即属清商乐，舞妓们被幽禁于台上为死人作舞，其歌舞自然包含有幽怨凄凉的色彩。铜雀台故事成为后世诗歌乐舞中的重要主题，其幽怨情感也被唐代舞蹈所继承。在唐代许多舞蹈诗中都有对舞姬之悲伤哀怨的描写，当是魏晋以来舞蹈之幽怨气质的表现。曹丕即位后设立“清商署”为俗乐舞管理机构，主要演奏《相和歌》之《清商三调》以及《杂舞》等。史载曹芳“每见九亲妇女有美色，或留以付清商”[②]，可见清商乐之内容主要是供统治阶级享乐的俗乐舞。清商乐在魏晋之后持续发展，至唐代武则天时期逐渐衰落，但仍留存有六十多曲，其中许多曲目被奉为经典，如《白纻歌》、《前溪舞》、《巴渝舞》等。唐代舞蹈诗中有许多对此类舞蹈的描写，如大量的《白纻词》描写了唐代《白纻舞》的表演情况，其中表现舞者之美及惜时行乐的主题并未改变；又如“气尽前溪舞，心酸子夜歌”（李商隐《离思》），“前溪妙舞今应尽，子夜新歌遂不传”（宋之问《伤曹娘》）等诗句，也表现了《前溪舞》之优美以及其中的悲美内涵。其次，清商乐中的《吴歌》、《西曲》的情爱内容也影响到唐代乐舞，使之充满旖旎的情思。西晋建立之后，清商乐也受到统治者的欢迎。清商乐在魏晋时期极为兴盛，而永嘉乱后，东晋政权偏安江南，北方的《清商乐》渐趋衰落，南方的民间乐舞《吴歌》、《西曲》蓬勃发展起来。它们与中原清商乐融合，成为新的清商乐的重要部分。在《乐府诗集》的清商曲辞类中，《吴歌》、《西曲》为最主要部分。这两类乐府中包括不少舞曲，如《吴歌》之《前溪舞》，《西曲》之《神弦歌》、《江南弄》、《上云乐》等。这些乐曲即被称为“江南新声”。随着南方经济的繁荣，江南乐舞也昌盛起来，《西曲》、《吴歌》即是继汉代《相和歌》之后的重要发展。此时的江南“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群”[③]，歌舞极为普遍。乐舞不仅流行于民间，统治阶层也积极参与了乐舞的创作。如西晋石崇即作《明君歌舞》，东晋沈充作《前溪舞曲》，宋临川王刘义庆作《乌夜啼》，宋南平穆王刘铄作《寿阳乐》，随王刘诞作《襄阳乐》，梁武帝作《襄阳蹋铜蹄》等。《吴声》、《西曲》由于其优美的乐调、婉约的舞姿以及撩动人心的情爱内容，受到时人的普遍喜爱。唐代不仅保留有这些经典曲目，直接继承了其中的情感内容，而且在唐代新创的舞蹈中也体现出这一情感特征。

其二，异族乐舞传入，为传统乐舞注入了新鲜的血液，也成为唐代舞蹈活泼刚健气质的来源。西北少数民族与中原乐舞的交流在很早即有出现，而汉武帝时张骞通西域后西域乐曲更是正式传入中国。魏晋南北朝时由于政治的动荡，各民族之间频繁接触，乐舞彼此不断渗透、交融。《隋书•音乐志》记载：“天竺者，起自张重华据有凉州，重四

① 曹操《遗令》，[清]严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文》（卷三），北京：中华书局1958年版，第1068页下。
② 《齐王芳传》，[晋]陈寿撰，[南朝宋]裴松之注《三国志》（卷四），上海：上海古籍出版社2002年版，第112页。
③ [唐]李延寿撰《南史》（卷七十），北京：中华书局1975年版，第1696页。

译来贡男伎。天竺即其乐焉。”[①]可见天竺乐在西晋时传入中国，已有明确的记载。而在异族传入的乐舞中，龟兹乐是最重要的一种，甚至对后世的隋唐雅乐产生了重要影响。在永嘉之后，部分《清商乐》即传入凉州，与《龟兹乐》融合为《西凉乐》。[②]而且一些西域乐人也流入中原，为中原的乐舞文化发展作出了重要的贡献。如龟兹乐工曹妙达、白智通、苏祇婆等，皆是中国音乐史上著名的音乐家。龟兹乐在由北齐、北周至隋的发展中，不断吸收汉族俗乐舞的特点，发展出了龟兹新声，从而成为当时上至王公贵族，下至民间百姓普遍喜爱的流行乐舞。以《龟兹乐》为代表的西域乐舞，对隋唐的乐舞文化也产生了重要的影响。唐代《十部乐》中即包括《西凉乐》、《龟兹乐》、《疏勒乐》等，皆是来自西域的乐舞。而在天宝年间盛行的胡腾舞、胡腾舞亦是西域乐舞。其后极为流行的《柘枝舞》亦是唐代据西域传入之《柘枝舞》加以改编，其服饰、舞容皆体现着中原乐舞审美与西域乐舞相结合的特点。这些异旋乐舞的传入使唐代舞蹈也表现出活泼健朗的特征，给唐代舞蹈的多样化作出了极大的贡献。

其三，为宗教而服务的乐舞出现，也促使了隋唐法曲的产生。两晋南北朝时期，宗教尤其是佛教在中国已占有相当大的势力。佛教倡导以伎乐娱佛，是以宗教的发展也促进了宗教乐舞的发展。当时不少僧尼皆是精通乐律的音乐家，如梁武帝时僧法云即作有《三州歌》和歌，为《西曲》之调。佛教也利用乐舞的喜闻乐见来宣传教义，史书记载，北朝的佛教节日活动中，其乐舞排场比帝王朝贺的场面还要盛大。当然，佛教乐舞在与民间活动相结合的同时也逐渐改变其伎乐内容和形式，与当时的流行乐舞相融合，由此使一部分乐舞也染上了宗教色彩。如梁代产生的乐舞《上云乐》[③]，其舞辞内容描述了神仙聚会的场景，其中既有仙人老胡，亦有“狮子”、“凤凰”等以人拟兽之形，体现出浓重的佛教氛围，又渗透着道家的因子，这是当时佛道之间渗透融合的表现。同样，北朝也盛行佛教伎乐。许多佛寺在佛教“六斋”活动时，“常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神”[④]。当时的女尼有不少是王室女妓出家，她们在佛教活动中常常使用乐舞，也是极自然的事。关于佛教中的伎乐形象，在洛阳龙门石窟、甘肃炳灵寺石窟、河南巩县石窟等著名石窟艺术中都有记录。这些宗教乐曲与汉族清商乐相结合，最终形成了隋唐的法曲。唐代法曲仍然体现出一定的宗教特性，如《霓裳羽衣》即是表现神仙世界的舞曲，包含有道教的意象。

其四，魏晋南北朝乐舞更注重个人性灵情感的宣泄，这也形成了唐舞灿烂风华的精髓。首先，魏晋南北朝时的文士自舞交际成份减少，而自我表现的成份增加。与汉代自舞及以舞相属相比，魏晋南北朝时期的自舞更多是舞者自得其乐，而并非出自社交礼仪。

[①] [唐]魏徵、令狐德棻撰《隋书》(卷十五)，中华书局 1973 年版，第 379 页。
[②] 《隋书·音乐志》记载：“清乐，其始即清商三调是也。……属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。符永固平张氏，始于凉州得之。”[唐]魏徵、令狐德棻撰《隋书》(卷十五)，中华书局 1973 年版，第 377 页。
[③] 《乐府诗集》引《古今乐录》曰：“《上云乐》七曲，梁武帝制，以代西曲。一曰《凤台曲》，二曰《桐柏曲》，三曰《方丈曲》，四曰《方诸曲》，五曰《玉龟曲》，六曰《金丹曲》，七曰《金陵曲》。”[宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》(卷五十一)，上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 574 页。
[④] [北魏]杨衒之著，周祖谟校释《洛阳伽蓝记校释》(卷一)，上海：上海书店出版社 2000 年版，第 57 页。

如曹植与邯郸淳见面前，即“沐浴、敷粉，拍袒胡舞《五椎锻》，跳丸、击剑，诵俳优小说数千言”[1]，此处的自舞明显不是为客人而作；又如晋代谢尚善为《鸲鹆舞》，王导曾请他当众起舞，谢尚“著衣帻而舞，导令坐者抚掌击节，尚俯仰在中，傍若无人，其率诣如此”。[2]《鸲鹆舞》为一种模仿鸟类动作的舞蹈，抒发的是一种自由放达的意念，谢尚舞时“傍若无人”，与其说是表演，不如说是自我的陶醉和放松。与此相类，唐代士人自舞多出于悦己的需要，在社交场合的自舞只是少数。从李白与白居易的诗歌中，可以见到许多诗人自舞的场面。其次，魏晋南北朝时期的乐舞包含了以舞言志的成分。舞蹈在此时已不仅仅是为宴乐佐酒而用，而是内心情感的外现。因此，此时的舞词中多抒发内心情感，其中有对生命短促的感叹，亦有对超然情怀的向往。如晋《白纻舞歌诗》即有“百年之命忽若倾，早知迅速秉烛行”[3]之句，《拂舞歌辞•淮南王篇》亦云：“繁舞寄声无不泰，徘徊桑梓游天外”[4]。乐舞中这类情感的出现，与当时的社会动乱频仍、士人朝不保昔的社会环境是相关的。此时舞蹈中的情感意蕴也被唐人所继承，并得以发扬。唐代舞蹈之所以取得辉煌的成就，就在于其中的情感内蕴。无论是剑舞中的凌厉气势，还是《霓裳》中的仙境想象，还是胡腾、胡旋的欢乐明快，还是《柘枝》的妩媚风情，唐代舞蹈的动人之处都体现在其中的情感内容上。唐人以舞蹈来表达情感，赋予舞蹈之情味与灵魂，才使唐代舞蹈取得了如此伟大的艺术成就。

最后，南朝统治者的蓄妓之风作为魏晋风流的一种体现，也为唐人所继承。晋代统治阶级生活极其奢侈腐化，不仅是最高统治者，士大夫家中也普遍蓄有女乐，如石崇即有美妓数千，曾令女伎华妆艳服，挽着衣袖绕堂柱而舞，昼夜不息，称为《恒舞》[5]。南北朝时期，政权更迭频繁，士人颇有朝不保夕之感，这使得多数上层官僚耽于声色之娱，亦进一步刺激了俗乐舞的发展。如《洛阳伽蓝记》记载北魏时高阳王元雍“出则鸣驺御道，文物成行，铙吹喇发，笳声哀转；入则歌姬舞女击筑吹笙，丝管迭奏，连宵尽日”[6]。同样，梁朝统治者也极端追求女乐享乐。如梁武帝皇宫即有《吴声》、《西曲》女乐各一部，而且他曾自制《襄阳蹋铜蹄》、《上云乐》及《江南弄》等歌舞曲。此时出现了许多历史上著名的舞姬，如石崇之妾绿珠，羊侃之姬张净琬（张静婉）、孙荆玉，陈后主之贵妃张丽华等。这个历史阶段的统治者，大多颇有文化才情，不仅大力提倡乐舞，而且亲自为乐舞填词作曲。这一风气在唐代仍然盛行不衰，促进了唐代舞蹈的发展，同时催生出数量众多的唐代舞蹈诗。

二、魏晋南北朝的舞蹈诗创作

[1] [晋]陈寿撰，[南朝宋]裴松之注《三国志》（卷二十一），上海：上海古籍出版社 2002 年版，第 552 页。
[2] [唐]房玄龄撰《晋书》，北京：中华书局 1974 年版，第 2069 页。
[3] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷五十五），上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 615 页。
[4] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷五十四），上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 610 页。
[5] [晋]王嘉撰，[梁]肖绮录《拾遗记》（卷九），北京：中华书局 1981 年版，第 215 页。
[6] [北魏]杨衒之著，周祖谟校释《洛阳伽蓝记校释》（卷三），上海：上海书店出版社 2000 年版，第 137 页。

魏晋南北朝时期出现了以咏舞为主题的诗歌，这是舞蹈第一次作为诗歌的主题内容而出现。在之前的舞蹈诗作品中虽也有对舞容的描写，但并不是诗歌的主体。而且魏晋之前的舞蹈诗更多的是舞曲歌辞。魏晋南北朝时期，杂舞进一步发展，与之相应杂舞歌辞也有大量新作；南朝宫体诗中有不少咏舞妓及舞容的诗歌，这些诗歌是典型的咏舞诗，对舞蹈动作的描写及对舞妓姿容、神态的刻画都达到了较高的水平。

其一，此时的杂舞曲辞创作仍然延续，而且艺术水平超出前代。魏晋南北朝时期杂舞种类极多，大多承袭前代，如汉代留传下来的《鞞舞》、《拂舞》、《巴渝》、《槃舞》皆得到进一步的发展。《乐府诗集》中载有“舞曲歌辞”五卷，其中杂舞歌辞即为四卷，多数是魏晋南北朝时期的作品。现将其时的重要舞辞归录如下：

魏俞儿舞（巴渝舞）辞：魏晋时作品为八篇，为王粲及傅玄之作。《乐府诗集》卷五十三王粲《魏俞儿舞歌》解题引《宋书・乐志》曰：“魏《俞兒舞歌》四篇，魏国初建所用，使王粲改创其辞，……行辞以述魏德。后於太祖庙并作之。黄初二年，改曰《昭武舞》，及晋，又改曰《宣武舞》”。[1]魏初王粲之作为四篇，分别为《矛俞新福歌》、《弩俞新福歌》、《安台新福歌》、《行辞新福歌》。其后晋傅玄作四篇，名为《晋宣武舞歌》，有《矛俞惟圣皇篇》、《剑俞短兵篇》、《弩俞军镇篇》及《安台行乱穷武篇》。从上述舞辞之名可见其内容，皆颂帝德之作。

鞶舞辞：《鞶舞》汉代即有，《宋书・乐志》曰“傅毅、张衡所赋皆其事也。”魏晋南北朝时期鞶舞辞的代表作为曹植《鞶舞歌》，其序曰：“古曲多谬误，故改作新歌五篇。”汉即有鞶舞歌辞，而魏晋南北朝之作水平尤高。《乐府诗集・魏陈思王鞞舞歌》解题曰：“魏曲五篇：一《明明魏皇帝》，二《大和有圣帝》，三《魏历长》，四《天生蒸民》，五《为君既不易》，并明帝造，以代汉曲。其辞并亡。”现保存下来的有曹植作《圣皇篇》、《灵芝篇》、《大魏篇》、《精微篇》、《孟冬篇》，晋傅玄作《洪业篇》、《天命篇》、《景皇篇》、《大晋篇》、《明君篇》。又有齐鞶舞辞《明君辞》、《圣主曲辞》，梁沈约《鞞舞歌》七首，周舍《鞞舞歌》三首。《乐府诗集》皆载有其辞。

铎舞辞：《乐府诗集》引《唐书・乐志》曰：“《铎舞》，汉曲也。”《古今乐录》记载：“魏曲有《太和时》，晋曲有《云门篇》，傅玄造，以当魏曲，齐因之。梁周舍改其篇。”《乐府诗集》中保存下来的有晋傅玄《云门篇》，又有《齐铎舞歌》，以及梁周舍《梁铎舞曲》。

巾舞辞：巾舞又称公莫舞，《古今乐录》称其“古有歌辞，讹异不可解。江左以来，有歌舞辞。沈约疑是《公无渡河曲》今三调中自有《公无渡河》，其声哀切，故入瑟调，不容以瑟调离於舞曲。惟《公无渡河》，古有歌有弦，无舞也。”《唐书・乐志》认为《巾舞》本来自于楚汉鸿门宴之事，但此说为人质疑。《乐府诗集》中保存有《齐公莫舞辞》一首。

[1] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷五十三），上海：上海古籍出版社 1998 年版第 753 页。

拂舞辞：《晋书·乐志》言拂舞本出于吴舞。《乐府诗集》收录晋拂舞辞五篇，分别为《白鸠》、《济济》、《独漉》、《碣石》、《淮南王》；又有齐拂舞歌五首，其名与晋辞相同。又有梁拂舞歌一首。此外，还有梁沈约《临碣石》、刘教威《小临海》，宋鲍照《淮南王》二首，皆为拂舞辞。

其二，白纻舞辞为杂舞曲辞中的精品之作。《白纻舞》起于吴地，关于其来源，杜佑《通典》曰“纻本吴地所出，宜是吴舞也。晋俳歌云：‘皎皎白绪，节节为双。’吴音呼绪为纻，疑白绪即白纻也。”[①]这一说法极有道理。又《南齐书·乐志》引周处《风土记》曰：“吴黄龙中童谣云：行白者君，追汝句骊马。后孙权征公孙渊，浮海乘舶，舶白也。今歌和声犹云行白纻焉。”[②]现存最早的白纻舞辞为《晋白纻舞歌诗》三首，已是标准的咏舞诗，其中的诗句如“轻躯徐起何洋洋，高举两手白鹄翔。宛若龙转乍低昂，凝停善睐客仪光”、“双袂齐举鸾凤翔，罗裾飘飖昭仪光”，对《白纻舞》的动作及舞者姿容有十分生动形象的描述。其内容除描写舞蹈之外，又有对人生的感慨与思考，其中浓重的情味对唐代舞蹈诗的抒情性起到了启示作用。南朝白纻舞辞创作亦取得了极高的成就，无论从数量上还是质量上都超出了前代。宋鲍照有《白纻歌六首》，刘铄有《白纻曲》，汤惠休有《白纻曲二首》；齐王俭有《白纻辞》一首；梁白纻舞辞有张率九首、沈约五首及梁武帝二首。南朝白纻舞诗继承了晋代三首诗歌的描写之长，但更向艳情方向发展，增加了闺情的内容。但并非所有的白纻舞诗皆为艳情，如萧梁时期的作品即超出了狭隘的男女情爱，而将描写的重点放在对舞妓内心世界的观照上，其中张率《白纻歌》其四是此类代表作品：

> 秋风萧条露垂叶，空闺光尽坐愁妾。独向长夜泪承睫，山高水深路难涉，望君光景何时接。

诗中描写了萧瑟的秋景及空闺的寂寞，以秋风、长夜烘托女子内心的悲哀，已达到情境圆融的艺术境界。诗歌超出了此时白纻舞辞的艳冶而向清丽发展，对人物内心世界的揭示更达到极高的水平，可谓《白纻词》中的精品。总之，白纻舞辞代表了魏晋南北朝时期杂舞辞的最高成就，且有极高的审美价值，对唐代舞蹈诗的创作影响深远。李白、元稹等著名诗人皆有《白纻词》创作。

其三，此时出现了数量可观的咏舞、咏妓诗，为唐代咏舞诗的创作拉开了帏幕。魏晋之前虽有舞蹈诗创作，但多为舞曲歌辞，或者有的诗歌中涉及舞蹈描写，但舞蹈并非诗歌的主要描写内容。魏晋时期，舞蹈文化的繁荣在许多诗歌中有所体现，如曹植《善哉行》曰：“齐倡发东舞，秦筝奏西音”，又其《大墙上蒿行》曰：“奏桓瑟，舞赵倡。女娥长歌，声协宫商”，这些诗句反映出当时士人在交往中时常以歌舞相伴。但诗中的舞蹈描写仍只是一笔略过，并未有对舞容、舞者的详细描绘。真正意义上的咏舞诗则出现于南朝。自刘宋始，观妓、观舞诗出现，而萧梁时期数量最多。《玉台新咏》中收录

① [南朝梁]沈约撰《宋书》(卷十九)，北京：中华书局 1974 年版，第 369 页。
② [南朝梁]萧子颐撰《南齐书》(卷十二)，北京：中华书局 1972 年版，第 210 页。

有梁代舞蹈诗17首，皆以咏舞、咏妓为主要内容，当时的重要诗人如萧纲、萧统、庾信、何逊皆有写作。而以萧纲之作为代表，其作品有《听夜妓》、《咏舞》、《小垂手》、《春夜看妓》等。此时的咏舞诗为齐梁宫体诗的一部分，自然以描写女子容色为主。如萧纲《咏舞》诗以“妖丽”赞舞妓之姿容绝世，对舞蹈动作亦有描写，但其目的并非表达舞蹈之动人心魄，而仍是为了强调舞妓的美艳惑人。又如庾信《看妓》：

绿珠歌扇薄，飞燕舞衫长。琴曲随流水，箫声逐凤凰。膺风蝉鬓乱，映日凤钗光。悬知曲不误，无事顾周郎。

诗歌以绿珠、赵飞燕喻舞妓之舞姿轻盈、容貌艳丽，而末句更描写其眼波流转、眉目含情，令人心神摇曳。但诗中并未涉及舞妓的内心世界，而仅是将其作为观赏之物加以描摹。事实上此类咏舞诗、咏妓诗并未记录舞蹈的流程动作，也并未塑造生动的人物形象，诗中之人也是“物”的一种，处于被赏玩、被品评的地位。但不可否认的是，南朝咏舞诗为舞蹈诗的创作开拓了全新的境界，对唐代咏舞诗尤其是初唐咏舞诗的影响是显而易见的。初唐时期的许多咏舞诗仍未出于宫体的苑囿，与南朝咏舞诗一脉相承，如王绩《咏妓》：

妖姬饰靓妆，窈窕出兰房。日照当轩影，风吹满路香。早时歌扇薄，今日舞衫长。不应令曲误，持此试周郎。

将其与庾信《看妓》相比较，很容易见出其中的模仿关系。两首诗无论从描写内容、遣词用句还是典故的使用上，都有极大的相似之处。由此可见南朝咏舞诗对初唐舞蹈诗的重大影响。

第四节　隋代乐舞及舞蹈诗

隋代国祚虽短，其乐舞文化却是古代乐舞发展中的重要一环。隋代乐舞继往开来，不仅是对前代及南北乐舞文化的综合，而且为唐代乐舞的华美篇章拉开了序幕。隋代乐舞具有如下特点：

其一，南北乐舞进一步合流，宫廷燕乐继续发展。隋代南北乐舞文化进一步相互渗透、影响。历史上有名的“开皇议乐”即记录了隋文帝时议定雅乐的过程。开皇二年，黄门侍郎颜之推上言：“礼崩乐坏，其来自久。今太常雅乐，并用胡声，请冯梁国旧事，考寻古典”。[①]这一建议虽未得到高祖认同，但从中可见出当时胡乐对汉族音乐的影响。受到南北乐舞融合影响最大的是宫廷燕乐。“燕乐”即“宴乐”，作为宫廷宴飨之用，隋唐燕乐不仅具有礼仪性，同时也具有极高的艺术性与娱乐性。事实上，早在周代宫廷即设置有“四夷乐”，而隋代的《七部乐》、《九部乐》的设置，正是对这一传统的继承。唐之《十部乐》即在隋代《九部乐》的基础上发展而来。之所以在燕乐中会出现异族乐

[①] [唐]魏徵、令狐德棻撰《隋书》（卷十四），北京：中华书局1973年版，第239页。

舞，是有其政治考量的。隋代统治者为表彰自己统一天下的功绩，在继承前代乐舞的基础上又集中整理了其他民族的乐舞，最终于开皇初年制定了《七部乐》，即《国伎》、《清商伎》、《高丽伎》、《天竺伎》、《安国伎》、《龟兹伎》、《文康伎》，其中《高丽伎》为今朝鲜乐舞，《天竺伎》为今印度乐舞，《安国伎》为今乌兹别克乐舞，而《龟兹伎》为今新疆库车地方乐舞。由此可见，当时异族舞蹈的影响很大，统治者将其编入宫廷雅乐，一方面显示自身的政治优越感，另一方面也是异族乐舞影响巨大的使然。后在炀帝大业年间又增加了《康国伎》（今乌兹别克一带乐舞）和《疏勒伎》（今新疆疏勒一带乐舞），并改《国伎》为《西凉伎》，改《文康伎》为《礼毕》，宫廷燕乐中的异域乐舞成分进一步增加了。《九部乐》是隋代留给唐代的重要乐舞遗产，唐代《十部乐》在此基础上进一步发展起来。

其二，民间俗乐繁荣，开启了唐代乐舞盛景的先声。隋朝初年，国家统一安定，民间歌舞娱乐昌盛。《隋书•柳彧传》记载："都邑百姓每至正月十五日，作角抵之戏，递相夸竞"[①]，可见此时的民间乐舞十分繁荣。文帝尚俭，对民间俗乐有所抑制。而炀帝好奢，时常以乐舞夸耀他国，以显示隋朝声威。《隋书•音乐志》记载："大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。……每岁正月，万国来朝，留至十五日，于端门外，建国门内，绵亘八里，列为戏场。百官起棚夹路，从昏达旦，以纵观之。至晦而罢。……三年，驾幸榆林，突厥启民朝于行宫，帝又设以示之。六年，诸夷大献方物。……乃于天津街盛陈百戏，自海内凡有奇伎，无不总萃。……自是每年以为常焉。"[②]由此可见，隋代民间俗乐的表演相当程度上是由统治者组织的，虽其出发点为夸耀之用，但也从客观上促进了俗乐舞的发展。

在对隋代舞蹈诗的辑录上，王立增《隋诗中的乐舞资料辑录》[③]一文作出了巨大的贡献。就文中收录情况来看，隋代舞蹈诗共有16首，其中包括涉及舞蹈、散乐情境的诗歌和咏妓诗，亦有舞曲歌辞。其中较有代表性的诗作，如炀帝杨广的《春江花月夜二首》[④]为著名舞辞。《通典・乐六》将其归为清乐类，并与《公莫》、《巴渝》、《铎舞》、《白鸠》、《白纻》、《前溪》等舞曲并称，[⑤]可见其也应该伴有舞蹈。《春江花月夜》为陈后主所制，而在隋代宫廷中仍然传唱，本与《玉树后庭花》、《堂堂》、《前溪》等相类，为伴舞曲辞，但至唐代舞容已不存。此外，又有许多诗歌中有描写舞蹈的诗句，如魏澹《初夏应诏诗》："舞衫飘细縠，歌扇掩轻纱"[⑥]，薛昉《巢王座韵得馀诗》："舞袖临飞阁，歌声出绮疏"[⑦]等。从诗句来看，这类舞蹈诗皆为宴饮应制而作，描写的也是席间的歌舞场面，但仅是舞蹈片断，而并未将舞蹈作为主体内容。隋代的舞蹈诗数量不多，

[①] [唐]李延寿撰《北史》（卷七十七），北京：中华书局1974年版，第2624页。
[②] [唐]魏徵、令狐德棻撰《隋书》（卷十五），北京：中华书局1973年版，第379页
[③] 王立增《隋诗中的乐舞资料辑录》，《云南艺术学院学报》2006年第1期。
[④] 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京：中华书局1983年版，第2663页。
[⑤] [唐]杜佑《通典》（卷一百四十六），北京：中华书局1984年版，第1956页。
[⑥] 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京：中华书局1983年版，第2647页。
[⑦] 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京：中华书局1983年版，第2732页。

主要原因在于隋亡之后，一部分诗人入唐，如虞世南、杨师道等，他们的创作亦成为了唐代诗歌的一部分。因此，隋代舞蹈诗与唐代舞蹈诗是一个有机的整体。

小 结

乐舞文化在唐代进入鼎盛时期，并非一朝一夕之功，而是经过长期发展积淀而成的。唐代乐舞是对前代乐舞的最大继承与总结。梳理前代乐舞的发展流程，对把握唐代乐舞文化的性质和特征具有重要的意义。先秦乐舞虽然失传已久，但从文献资料中尚可推断其面貌。夏商乐舞笼罩着浓重的神秘气氛，而周初雅乐制度的建立将乐舞的巫祭功用转化为政教功用，完成了上古乐舞由神坛向人间的转变。但此时乐舞过于强调功利，削减了舞蹈的审美意义，日趋僵化的形式最终导致了人们对雅乐舞的厌倦。东周时期“礼崩乐坏”，雅乐舞迅速衰落，而俗乐舞发展起来，这是乐舞审美特征的一次重要变革。但从另一方面来看，先秦时期礼乐制度的制定不仅是为稳固统治的需要，从客观上也促进了民间俗舞的发展。礼乐在民间则形成礼俗，《诗经》、“楚辞”中皆有描写民间舞蹈情境的诗歌，反映了当时的舞蹈文化特点。汉代是中国乐舞史上第一个高峰期，也为唐代乐舞的高度发展提供了良好的范式。此时不仅确立了传统舞蹈审美的标准，许多优秀的舞蹈内容也被唐人所继承、发展。俗乐舞在此时形成高潮，舞蹈抒发内心情感的功用得到展现，而其在人际交往中的作用也被开掘出来。汉代舞蹈诗数量不多，描写舞蹈的文学作品主要是汉赋，但此时在舞曲歌辞的创作上也取得了一定的成绩。魏晋南北朝时期的乐舞发展是唐舞精神气质的源泉。清商乐中的情感内涵被唐舞所继承，也成为唐舞抒情性的重要来源。异域乐舞的传入不仅为中原舞蹈注入清新明快、活泼健康的风气，也使宗教意识参与到乐舞发展之中，促进了隋唐法曲的产生。魏晋南北朝的舞蹈诗创作不仅包括舞曲歌辞，还有一些以描写舞蹈为主题内容的咏舞诗。这些咏舞、咏妓诗的出现为舞蹈诗创作开拓了新的内容。隋代乐舞是唐代乐舞高潮之前的准备阶段，其《九部乐》的确立为唐代燕乐的制定和形成打下了基础，民间乐舞百戏的繁荣也促进了俗乐舞的高度发展，打开了唐代乐舞华章的先声。隋代舞蹈诗作品极少，但其与唐代舞蹈诗是不可分割的整体。

第二章　唐代统治者的乐舞观及其对舞蹈诗创作的影响

最高统治者的乐舞观直接左右着乐舞文化发展的方向，也影响到唐代舞蹈诗的创作。唐代统治者的乐舞观是不断发展变化的，不仅与统治者的个人喜好及艺术修养相关，也是时代风貌的反映，是政局变化的体现。初唐帝王的乐舞观是开明而积极的，这为整个唐代乐舞文化的发达奠定了良好的基础。玄宗是唐代帝王中音乐造诣最高者，其对乐舞的喜爱促进了盛唐乐舞的高度繁荣。中晚唐帝王中，励精图治者表现出对重修雅乐的高度重视，而昏乱纵乐者则对俗乐具有极大兴趣。不同帝王的统治时期乐舞的发展特征亦不相同，这使得舞蹈诗创作也呈现出不同的特点。

第一节　初唐帝王的乐舞观

初唐帝王的乐舞观处于持续发展之中，其中的继承与变革都十分明显。唐高祖的乐舞观极为开明。唐太宗的乐舞观体现出强烈的“雅正”思想。唐高宗与武后的乐舞观则表现为求新变、好雅志、重性情，而且在武则天时期对乐舞的艺术性更为关注。从初唐帝王的乐舞观中可以见出，唐代乐舞正逐渐摆脱政治的束缚而拥有独立的审美价值。

一、高祖：开明的乐舞观

唐高祖的乐舞观十分开明，这既与当时的政治环境有关，也是其开阔胸襟的表现。从高祖朝雅乐舞的使用、高祖对乐人的态度以及对俗乐舞的看法中都可见出其对乐舞的豁达态度。高祖的乐舞观并未成系统，而是散见于相关的乐舞措施之中。作为开国之君，高祖的开明乐舞观打开了唐代乐舞的开放风气。

高祖对前朝乐舞的态度是比较开明客观的，既有继承，又有批判。唐代建国之初沿用隋代旧乐，这是高祖对前代乐舞的肯定。将唐高祖与隋文帝相比较可知，隋文帝认为陈代之乐为亡国之音，故而对其音乐十分忌讳[1]，而高祖能够继承隋代旧乐，并作为雅乐使用[2]。在“哑钟”的使用上也体现了高祖的开阔胸襟。出于好符瑞的原因[3]，隋文帝仅用黄钟一宫，是以隋乐“惟击七钟，其五钟设而不击，谓之哑钟”[4]。而唐高祖命祖教孙吹调五钟，最终十二钟皆用，可见高祖对隋乐的态度既是开明也是批判的，究其原因，当是高祖具有“屈为人臣，载违天命”[5]的自信，其胸襟气度非隋文帝能及。

在对乐人的态度上也体现出高祖的开明乐舞观。高祖朝的一个重要措施即解除了乐

[1] [唐]魏徵、令狐德棻撰《隋书》（卷十五），北京：中华书局1973年版，第266页。
[2] [后晋]刘昫《旧唐书》（卷二十八），北京：中华书局1975年版，第1040页。
[3] 《礼记•乐记》曰：“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。五者不乱，则无怗懘之音矣。宫乱则荒，其君骄。”李学勤主编《十三经注疏•礼记正义》，北京：北京大学出版社1999年版，第1078页。
[4] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二十一），北京：中华书局1975年版，第460页。
[5] [唐]温大雅撰《大唐创业起居注》（卷三），上海：上海古籍出版社1983年版，第54页。

籍的承袭制度。武德四年高祖颁《太常乐人蠲除一同民例诏》，将太乐鼓吹诸旧乐人的乐籍一律蠲除，并承认已被任为官员的乐人的品秩[①]。这一举措事实上允许了乐人进入仕流，极大提高了乐人的社会地位，对唐代官僚的构成也产生了深远的影响。《册府元龟》记载，高祖曾拜舞人安叱奴为散骑侍郎，李纲力谏，但高祖以“我以授之，不可追矣”为由婉拒了其建议。[②]事实上直到太宗时期尚有乐人入仕的情况。

高祖对雅乐十分重视，同时对俗乐也较为肯定。唐初已有“梨园新院”作为俗乐管理机构，而武德元年万年县法曹孙伏伽上书一事也显示出高祖对散乐并不排斥。孙伏伽上书共言三事，其二即请求废除散乐、散妓，“以复雅正”。虽然高祖对孙伏伽十分欣赏，但并未听其建议废除散乐，而只是将散乐纳入太乐署管理。[③]散乐即是俗乐歌舞的一种，“历代有之，其名不一，非部伍之声，俳优歌舞杂奏，总谓之百戏”[④]。由此可见高祖对娱乐歌舞是认同的。

二、太宗：开明、“雅正”的乐舞观

太宗的乐舞观在继承高祖的同时亦有发展。太宗崇尚儒学，在对待乐舞的态度上也体现出儒家的“雅正”观点。太宗对乐舞的看法是清醒而客观的，他在强调乐舞的教化功能的同时并未将之神秘化，提倡师古却不泥古，主张求新却不追新。乐舞“以人为本”的特点在太宗朝十分明晰，对乐舞功利目的的追求，是太宗“雅正”乐舞观的内核。

首先，太宗坚持“以人为本，乐在人和”，“人和则乐和”是太宗对音乐审美的最基本观念。太宗对乐舞有一段极为著名的论述：“夫音声能感人，自然之道也。故欢者闻之则悦，忧者听之则悲，悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳，何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？”[⑤]从这段话中可以看出，太宗承认音乐的巨大感染力，但否定将音乐与国家兴亡绝对联系起来，这其实是反对将乐舞神秘化。人对音乐的感知在太宗的论述中由被动提升到主动的地位，悲欢是人心固有的情感，而并不是由音乐产生的。太宗这一论述为自身政治立场服务的目的性十分明显。“乐在人和”的思想，是儒家“民本”思想的一个方面，是太宗“以人为本”观念在音乐接受上的体现。贞观七年太常卿萧瑀建议在《破陈乐舞》中表演破刘武周、薛举等的情形以彰显太宗战功，但太宗否定了这一建议：“朕以见在将相，多有曾经受彼驱使者，既经为一日君臣，今若重见其被擒获之势，必当有所不忍，我为此等，所以不为也。”[⑥]这也同样反映了太宗以人为本的政治态度。是以贞观十一年张文收复请重正余乐，太宗

[①] [清]董诰编《全唐文》（卷一），北京：中华书局 1983 年版，第 26 页下。
[②] [宋]王钦若撰《册府元龟》（卷五百四十二），北京：中华书局 1960 年版，第 6501 页上。
[③] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷五十九），北京：中华书局 1975 年版，第 3996 页。
[④] [宋]王溥撰《唐会要》（卷三十三），北京：中华书局 1955 年版，第 611 页。
[⑤] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二十八），北京：中华书局 1975 年版，第 1041 页。
[⑥] [唐]吴兢撰《贞观政要》（卷七），上海：上海古籍出版社 1978 年版，第 234 页。

不许，认为“若百姓安乐，金石自谐矣”。[1]

其次，太宗注重乐舞的节制中和，强调其中的德功兼备。太宗在乐舞的使用上十分注重节制，极力兼顾各方面的平衡。太宗以武功得天下，但却一再强调文治的重要，明言“朕虽武功定天下，终当以文德绥海内。文武之道，各随其时”。[2]太宗还竭力在文武之间达成平衡：武舞有《秦王破阵乐》，太宗制文舞《庆善乐》与之相匹，并将二者分别更名为《七德舞》、《九功舞》，以示“德”、“功”兼备。太宗《执契静三边》诗中，有“戢武耀七德，升文辉九功”之句，表明了追求“七德”[3]、“九功”[4]的政治理想，可见其乐舞观也体现出开明雅正的思想。

其三，太宗既注重师古也重视求新，体现出在乐舞上的开明合度。太宗继承了高祖开明的乐舞观，以儒家的“中和”礼乐观念将前代乐舞适当改造，使之更适应统治的需要。其《颁示礼乐诏》曰“古典之废於今者，咸择善而修复；新声之乱於雅者，并随违而矫正。莫不本之人心，稽乎物理，正情性而节事宜，穷高深而归简易”[5]，可见太宗追求简易反对高深，对古今音乐，既能加以沿用又持客观批判的态度。太宗《帝京篇序》曰：“庶以尧舜之风，荡秦汉之弊。用咸英之曲，变烂漫之音。……故观文教于六经，阅武功于七德。……皆节之于中和，不系之于淫放”，这一论述也表明了其乐舞观以“雅正”为标准，以“中和”为特点，开明而恰到好处。

二、高宗、武则天：以新、变为趋尚的乐舞观

高宗的乐舞观贯穿着变革的理想。高宗性情温厚，且长于深宫之中，在继位之前并无任何突出之处。继位之后，高宗为树立自身威信作出了种种努力，更革先帝乐舞即是其一。[6]高宗朝乐舞离开了太宗“穷高深而归简易”的原则，变化颇多，结构日繁，规模更大，注重雅志，开始追求个人性情的抒发。但高宗的乐舞变革最终却是失败的，不得不以回归对太宗的认同而结束。真正大幅度变革前代乐舞的则是武则天统治时期。

高宗乐舞观的最大特点是求新求变。将高宗朝乐舞变革措施加以整理，可以发现其中对前代的变革极多：

> 永徽二年，高宗下令停奏《破阵乐》；
>
> 龙朔元年，洛城门表演《一戎大定乐》，此为高宗新制；
>
> 麟德二年，高宗下令以《功成庆善乐》作为郊庙享宴所用的文舞，而以《神功

[1] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二十一），北京：中华书局，1975年版，第461页。

[2] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二十八），北京：中华书局1975年版，第1045页。

[3] “七德”之说出于《左传·宣公十二年》，为禁暴、戢兵、保大、定功、安民、和众、丰财七事。[晋]杜预注，[唐]孔颖达正义《春秋左传正义》，北京：北京大学出版社2000年版，第654页。

[4] “九功”之说出于《尚书·大禹谟》“九功惟叙”，孔颖达疏为：“养民者使水、火、金、木、土、谷，此六事惟当修治之；正身之德、利民之用、厚民之生，此三事惟当谐和之。”[汉]孔安国传，[唐]孔颖达正义《尚书正义》，北京：北京大学出版社2000年版，第89页。

[5] [清]董诰编《全唐文》（卷六），北京：中华书局1983年版，第70页下。

[6] 沈冬《唐代乐舞新论》，北京：北京大学出版社2004年版，第81-83页。

破阵乐》作为所用的武舞；

咸亨四年，高宗亲制《上元》、《二仪》、《三才》、《四时》、《五行》、《六律》、《七政》、《八风》、《九宫》、《十洲》、《得一》、《庆云》等乐章，同时下令将其在大祠享时演奏；

上元三年高宗制《上元舞》，以作为大祀享用舞；同年，又于效庙用舞中停用《神功破阵乐》、《功成庆善乐》二舞，仍然恢复《治康》、《凯安》二舞的使用。

高宗在以各种理由停用、变化太宗乐舞的同时，又大量新制乐舞希望取而代之。将这些乐舞与太宗时乐舞相比较可以发现其似重实废的目的：其一，高宗试图以自制乐舞取代太宗乐舞。如高宗新制《一戎大定乐》，是仿效《破阵乐》以歌帝王功业，希望以此舞歌颂自己的武功。《一戎大定乐》与《破阵乐》相似，都为帝王征讨所作，而且《通典·乐六》明确指出此舞出自《破阵乐》，不难推测高宗制此舞的目的；又如《上元舞》亦是高宗所作，用于祭祀后即取代了《破阵》、《庆善》二舞。这些都说明高宗试图逐渐废除太宗乐舞。其二，高宗希望以新制乐舞树立自身权威，以达到超越太宗的目的。高宗朝新制乐舞的规模十分庞大，但此时太宗时期的乐舞规模却在不断缩减：《上元舞》用一百八十人，《大定乐》用一百四十人，而《破阵乐》在麟德二年被减为八佾；《上元舞》入雅乐时并未缩减规模，这与乐舞修入雅乐时本应减小篇制的先例不符，直到仪凤三年韦万石上奏建议才加以减缩[1]。作为守成之君，高宗在军事举措、礼乐修定上都做出了极大的努力。高宗一方面对外攻灭高丽，另一方面则将大部分精力放在对内革新上，对乐舞的改革便成为高宗巩固自身统治的重要文治手段。

对太宗朝乐舞似褒实贬是高宗乐舞观的又一特点。高宗以“仁孝”为工具，运用似褒实贬的方法，表面上纪念太宗、歌颂太宗功业，事实上却将太宗朝乐舞或删节、或停用。将《破阵舞》在高宗朝的变化情况加以梳理，不难看出高宗乐舞变革的实质：永徽二年高宗将其停奏，显庆元年更其名为《神功破阵乐》，将太宗乐舞的地位进一步提高；麟德二年下诏令《破阵乐》在郊庙享宴使用，但将其规模缩减；事实上《破阵乐》并未真正在郊庙使用，乐舞仍为旧舞，自永徽二年即不再演奏，最终于上元三年被明令停止；仪凤三年《破阵舞》在停奏近三十年后得以复奏，高宗为表示对太宗的怀念，依然“欷歔久之”，且每次奏《神功破阵乐》及《功成庆善乐》时皆避席立对，后由于太常博士裴守贞上疏建议“天皇不合起立”，才改变了这一习惯[2]。可见高宗在变革乐舞的同时一直未放弃“仁孝”这一工具，并从各方面尝试停用太宗乐舞。

重雅志、重性情是高宗乐舞观中最值得肯定的方面。《旧唐书·音乐志》记：“上以琴中雅曲，古人歌之，近代已来，此声顿绝，虽有传习，又失宫商，令所司简乐工解琴笙者修习旧曲。”可见高宗对古琴曲十分重视。不仅如此，高宗还亲制歌词十六首编入乐府，作为琴曲歌辞，以使“君唱臣和，事彰前史”。舞曲《春莺啭》的编制更是反映

[1] [后晋]刘昫撰《旧唐书》(卷二十八)，北京：中华书局 1975 年版，第 1048 页。
[2] [宋]王溥撰《唐会要》(卷三十三)，.北京：中华书局 1955 年版，第 612 页。

了高宗在乐舞创制上重性情的特点。《教坊记》记载："高宗晓音律，闻风叶鸟声，皆蹈以应节。曾晨坐，闻莺声，命歌工白明达写之为《春莺啭》"，[1]可见此曲应是高宗细腻敏感情性的表露。朝鲜《进馔仪轨》中载有《春莺啭》歌辞："娉婷月下步，罗袖舞风轻。最爱花前态，君王任多情"，《全唐诗》中又有张祜《春莺啭》一首："兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。内人已唱春莺啭，花下傞傞软舞来"，这两首歌词的创作情境虽已与高宗时不同，但可见出此舞表达的是对美人、美景的爱慕与欣赏。这与高祖太宗时期的音乐多抒发家国之"志"有极大的区别，显现出高宗的乐舞观更重雅志，也更重个人性情。

武则天希冀树立自己威信的愿望较高宗更为迫切。新朝初建，新制乐舞是"咸与维新"的一部分，是以武则天大幅度废弃前朝乐舞，以大量新制乐舞取代。则天朝的乐舞或追求气势恢宏，或偏爱装饰技巧，初步体现出对乐舞艺术性的注重。

武则天的乐舞观集中体现在创新多变上。则天朝大肆废除前朝乐舞并大造新舞，[2]此时新制的舞蹈有《六合还淳舞》、《越古长年乐》、《圣寿乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《神宫大乐》等，[3]数量大大超出前代。此外，则天朝的乐舞种类较以前大大丰富了，此时的乐舞形式多样，其中有不少显示出武则天的创新精神：如《圣寿乐》是字舞，"舞之行列必成字，十六变而毕。有'圣超千古，道泰百王，皇帝万年，宝祚弥昌'字"；又有《鸟歌万岁乐》是拟兽舞，"三人，绯大袖，画鸜鹆冠，作鸟像"[4]等。武则天对乐舞的新变甚至体现在对乐舞机构名称的改变上，如内教坊在此时被改名为"云韶府"。武则天在创新求变的同时进一步废除前代乐舞，太宗朝盛极一时的《七德舞》，在则天朝最终散亡。后虽有玄宗朝的《破阵舞》，但规模、舞容与《七德舞》已大不相同。[5]

武则天乐舞观还表现重气势、重装饰技巧上。此时的乐舞规模大大超出前朝，规模最大者为《神宫大乐》，"舞用九百人"，此外《圣寿乐》亦有舞者一百四十人。但武则天也并非一味求大，她也新制了一些规模较小、装饰精致者：如《长寿乐》舞者十二人，衣冠上皆绘制有精美图案；《天授乐》舞者四人，身穿画衣，头戴五彩凤冠，而《鸟歌万岁乐》则仅用三人，装成鸜鹆之形。由此可见，武则天十分注重乐舞的艺术性及自身的审美价值。

武则天又是唐代制作雅乐舞辞最多的帝王。《全唐诗》中收录了武则天 38 首祭享乐

---

[1] [唐]崔令钦撰，任半塘笺订《教坊记笺订》，北京：中华书局 1962 年版，第 182 页。

[2] 《旧唐书·音乐二》记载："则天、中宗之代，大增造坐立诸舞。"［后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二十九），北京：中华书局 1975 年版，第 1061 页。

[3] 《六合还淳舞》为高宗调露年间所造，但《旧唐书·音乐志一》记"调露二年正月二十一日，则天御洛城南楼赐宴，太常奏《六合还淳》之舞"，可见此舞是为武则天所用。［后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二十八），北京：中华书局 1975 年版，第 1050 页。

[4] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二十九），北京：中华书局 1975 年版，第 1060 页。

[5] 《旧唐书·音乐二》记："《破阵乐》，玄宗所造也。生于立部伎《破阵乐》。舞四人，金甲胄。"此处明言"玄宗所造"，可见已异于太宗朝的《破阵乐》。［后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二十九），北京：中华书局 1975 年版，第 1062 页。

舞诗，而且史料上也有其亲自为神都大鼎作铭文的记载[①]。这都说明武则天极重视礼乐，并为之煞费心机。“新”、“变”是高宗武后朝乐舞的最大特点，在武则天统治期间这一特征尤为明显。此二帝有意识改造前朝乐舞，说明他们认识到乐舞对巩固统治的重要作用。

第二节 唐玄宗的乐舞观

作为唐代音乐素养最高的君主，唐玄宗的乐舞观十分成熟，而且其观点皆能付诸实行。可以说，唐代乐舞盛世的形成，与唐玄宗个人对音乐的痴迷不无关系。但唐玄宗对音乐的喜爱并非仅仅是满足声色之娱，而是将乐舞作为一种生活方式和统治手段。在音乐造诣上，唐玄宗可谓当时一流的大家。《旧唐书•玄宗本纪》即称其“性英断多艺，尤知音律，善八分书”[②]；《羯鼓录》更称其：“洞晓音律，由之天纵，凡是丝管，必造其妙，若制作诸曲，随意而成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中点拍；至于清浊变转，律吕呼召，君臣事物，迭相制使，虽古之夔、旷，不能过也。”[③]可见其音乐造诣之高。玄宗对乐舞的改造与建设有明确的目的性，在相关的诏令、乐舞活动甚至是政治活动中都可以看出。玄宗重视乐舞对个人及社会的作用，不仅用于娱乐身心，也积极鼓励臣下享受乐舞。这既是个人喜好的使然，也是一种统治手段。概言之，玄宗的乐舞观体现为如下几方面：

一、将乐舞视为统治的重要手段

玄宗重视乐舞与政治之间的关系，将乐舞视为其统治的重要手段。玄宗对音乐与政治关系的看法是极为深刻的，这方面他虽然没有突出的言论，但从其政治举措上可见一斑。事实上，玄宗一直将音乐作为其统治的手段之一，而且随着其统治期间社会政治的变化，对乐舞的态度也不断变化。将史料中玄宗朝的相关乐舞举措加以比较，可以看出玄宗朝的乐舞大致经历了一个由俭入奢的过程，这一变化与其统治政策的变化是相关的。

首先，玄宗承认女乐享乐的误国，在执政前期对女乐采取抑制的态度。玄宗继位之初，为表现自身对朝政的重视与励精图治的决心，曾推出一系列节俭措施，如开元二年下诏“出宫人”、其后又颁《焚珠玉绵绣勅》[④]等，力图以身作责。事实上朝廷奢靡之风在高宗、武后时期已露端倪，统治者对舞蹈规模的追求及舞蹈装饰的重视皆是好大求奢的表现。而至中宗睿宗时期，帝王耽于享乐，一个重要的表现即是无节制的追求俗乐百

[①] 《旧唐书・礼仪二》记载：“(天册万岁二年）铸铜为九州鼎，既成，置于明堂之庭，各依方位列焉。……则天自为《曳鼎歌》，令相唱和。”[后晋]刘昫撰《旧唐书》(卷二十二)，北京：中华书局 1975 年版，第 865 页。

[②] [后晋]刘昫撰《旧唐书》(卷八)，北京：中华书局 1975 年版，第 165 页。

[③] [唐]南卓撰《羯鼓录》，北京：中华书局 1985 年版，第 4 页。

[④] [清]董诰编《全唐文》(卷二百五十四)，北京：中华书局 1983 年版，第 2572 页上。

戏之乐。这也必然耗费大量物资。玄宗为表明自己“见不贤莫若自省，欲止谤莫若自修”的态度，先天二年亲总政事时即马上颁布政令：“自今以已后，两京及天下酺宴所作山车、旱船、结彩、楼阁、宝车等无用之物，并宜禁断。”[①]诏书称山车、旱船为“无用之物”，可见玄宗对当时散乐百戏的态度。开元元年，晋陵尉杨相如上疏劝玄宗节欲戒侈，认为隋朝灭亡的重要原因在于君主“纵欲”，而唐兴的原因在于太宗“抑欲而昌”，以此劝谏玄宗以节俭为本，玄宗对其上疏十分欣赏，仔细阅读并加以称赞。[②]不仅如此，开元二年，玄宗更是以女乐“事切骄淫、伤风害政”为由将其禁断。可见在玄宗的乐舞观念中承认女乐的娱乐作用，但同时注意到过度的淫乐可能会导致误国。当然，此时朝廷也并非完全没有乐舞活动，只是玄宗时时注重节度，以便将更多的精力放在政事上。玄宗在初即位时极力保持勤勉不使自己陷于声色之欲，但当其执政中期时，对乐舞的态度却发生了转变。政局的稳定与社会经济的繁荣，使他开始追求乐舞享乐，尤其是在天宝后期，更是“自恃承平，以为天下无复可忧，遂深居禁中，专以声色自娱”[③]。

其次，玄宗将乐舞享受作为笼络手段，以此消磨竞争对手的斗志。玄宗以睿宗三子即位，非嫡长的身份使他对其兄弟皆保持着高度的警惕；但为免于政局动荡及流血事件，玄宗又不愿对诸王采取极端手段。即位之后，玄宗为防止诸王与大臣交结形成自己的势力，于开元二年下令任诸王为地方刺史，并规定每季二人入朝，并循环流动，以此来限制其势力膨胀。同时为宠络诸王、保证彼此之间的相安无事，玄宗在限制其权力的同时又竭力鼓吹兄弟友爱。玄宗于开元八年建“花萼相辉楼”，其命名即取棠棣之花萼相辉如兄弟友爱之意。不仅如此，玄宗在日常言行中更是时时强调兄弟和睦，其《鹡鸰颂•序》曰：“朕之兄弟，唯有五人，……虽载崇藩屏，延入宫掖，申友于之志，咏《棠棣》之诗，邕邕如，怡怡如，展天伦之爱也。”[④]为了制造、维持兄弟和谐的局面，玄宗利用乐舞来协调与诸王之间的关系。诸王多有较高的音乐修养，玄宗便极力鼓励诸王以乐舞为乐。宁王李宪尤善吹笛，玄宗即“命宁王主藩邸乐，以亢太常，分两朋以角优劣”[⑤]。平时上朝之后，玄宗也多与诸王游宴休闲：“上听朝罢，多从诸王游。……或讲论赋诗，间以饮酒、博弈、游猎；或自执丝竹，成器善笛，范善琵琶，与上更奏之。”[⑥]在玄宗与其兄弟的相处中，乐舞活动占了十分重要的部分。《旧唐书•让皇帝宪传》记“玄宗时登楼，闻诸王音乐之声，咸召登楼同榻宴谑，或便幸其第，赐金分帛，厚其欢赏”[⑦]。从这些材料皆可以见出，玄宗对诸王爱乐的鼓励，一方面出于兄弟手足之爱，但其真正原因很可能是希望以乐舞享乐来消磨其意志，从而使其丧失竞争力。诸王对玄宗的这些乐舞举措的目的性也十分清楚，乐于以声色自娱以消除玄宗的猜忌。这使得玄宗的乐舞笼

① 见苏颋《禁断女乐敕》，[清]董诰编《全唐文》（卷二百五十四），北京：中华书局 1983 年版，第 2573 页上。
② [宋]司马光撰《资治通鉴》（卷二百一十），北京：中华书局 1956 年版，第 6681 页。
③ [宋]司马光撰《资治通鉴》（卷二百一十六），北京：中华书局 1956 年版，第 6914 页。
④ [清]董诰编《全唐文》（卷二十），北京：中华书局 1983 年版，第 234 页上。
⑤ [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二十二），北京：中华书局 1975 年版，第 475 页。
⑥ [宋]司马光撰《资治通鉴》（卷二百一十二），北京：中华书局 1956 年版，第 6701 页。
⑦ [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷九十五），北京：中华书局 1975 年版，第 3011 页。

络手段取得了良好的效果，兄弟之间的友爱也传为佳话。

再次，玄宗以乐舞作为歌颂自我、威慑四夷、炫耀王朝声威的方式。玄宗时期唐代雅乐的重要成就是制定《大唐乐》。《唐会要》记载："开元十三年，诏燕国公张说改定乐章，上自定声度，说为之词令。……因定封禅郊庙词曲及舞。"[①]司徒杜佑等请求考定音律制定雅乐，于是玄宗下制:"王公卿士，爰及有司，频诣阙上言，请以唐乐为名者。……然则大咸、大韶、大夏，皆以大字表其乐章，今依所请，宜曰'大唐乐'。"[②]从这段记载可见，玄宗将唐乐冠 "大"字，是仿作"大咸"、"大韶"、"大夏"之名。"大咸"为尧时乐章，"大韶"为舜时乐章，而"大夏"传为禹时乐章。玄宗将雅乐定为"大唐乐"，有以己自比上古贤王之意。这是歌颂自我、树立威信的极好方式。又如玄宗即位之后亦大力增造乐舞，其中的相当部分为歌颂自身而作。《新唐书·礼乐志》记载："初，帝赐第隆庆坊，坊南之地变为池，中宗常泛舟以厌其祥。帝即位，作《龙池乐》，舞者十有二人，冠芙蓉冠，蹑履，备用雅乐，唯无磬"。[③]从《全唐诗》中所记录的数首《龙池乐章》来看，皆为应制诗，其内容都是歌玄宗之功德。可见玄宗大量增造乐舞是为了树立自身的威信。此外，玄宗在燕乐中使用胡乐及边地音乐，以此表示对兄弟民族及异族音乐的欢迎。《新唐书·礼乐志》记载："开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。"[④]这一方面出于玄宗对乐舞的喜爱，更重要的一方面也在于以对外族乐舞的宽容接纳来显示自身的豁达态度。乐舞作为人们歌咏性情的重要方式，在相当程度上代表着一个地方的文化。玄宗将边地乐舞吸纳到朝廷乐舞之中，也是有他的政治考虑的。

二、认为乐舞是享受生活的主要方式

唐玄宗即位之初，为表现励精图治的决心，曾经颁布诏令禁断女乐。但当其统治中期，唐王朝进入全盛阶段，玄宗对乐舞的爱好也充分表现出来，不仅公开追求声色之乐，而且也鼓励朝臣以乐舞自娱。玄宗时期乐舞的娱乐性功用被充分展现，娱乐性乐舞的发展达到了顶峰。

一方面，玄宗设立了专门管理俗乐的机构，并亲自管理、教习。玄宗精晓音律，对乐舞有独到深刻的看法。在玄宗之前雅俗之乐皆隶属太常寺管理，玄宗"以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎，乃更置左右教坊以教俗乐，命右骁卫将军范及为之使。又选乐工数百人，自教法曲于梨园，谓之'皇帝梨园弟子'。又教宫女使习之。又选伎女，置宜春院，给赐其家。"[⑤]而且太常又设有别教院，专门教授供奉新曲，人员达到上千。玄宗时期不仅设立左右教坊，又设梨园，并选伎女置宜春院，这些都是重要的俗乐管理机构。

[①] [宋]王溥撰《唐会要》(卷三十二)，北京：中华书局 1955 年版，第 595 页。
[②] [后晋]刘昫撰《旧唐书》(卷二十八)，. 北京：中华书局 1975 年版，第 1044 页。
[③] [宋]欧阳修撰《新唐书》(卷二十二)，北京：中华书局 1975 年版，第 475 页。
[④] 同上，第 476 页。
[⑤] [宋]司马光撰《资治通鉴》(卷二百一十一)，北京：中华书局 1956 年版第 6694 页。

玄宗虽然以“太常礼乐之司，不应典倡优杂伎”为由将俗乐独立出来，事实上更显示出其对俗乐的重视，也反映出当时的俗乐发展十分兴盛。玄宗对梨园亲自管理、教习，王建《霓裳词》云：“散声未足重来授，直到床前见上皇”，可见乐舞训练十分严格。因玄宗自身极高的音乐素养，加之严格的管理，唐代宫廷娱乐乐舞达到极高的水平。对于玄宗大力鼓励娱乐乐舞的举措，朝臣中颇有反对者，如礼部侍郎张廷珪、酸枣慰袁楚客都曾上疏建议以“悦郑声、好游猎为戒”，玄宗表面上给予嘉赏，但并未采纳其建议。可见玄宗对娱乐乐舞的喜好是根深蒂固的。

另一方面，在其统治中期，玄宗开始大力鼓励朝臣宴乐。对玄宗而言，乐舞不仅是维护统治、巩固地位的手段，也是享受人生的极佳方式。因此玄宗十分热衷于典礼宴乐活动。开元十七年八月玄宗生日时，源乾耀、张说等上表请以每年玄宗生日即八月五日为千秋节。玄宗采纳了这个建议，每年的千秋节皆组织朝廷上下大肆庆祝、狂欢。在两《唐书》以及许多典籍中皆有关于千秋节的记录，极力反映千秋节的欢乐与奢华，正可谓“君臣共为荒乐，当时流俗多传其事以为盛”[①]。千秋节的乐舞活动成为唐代舞蹈诗的重要描写内容。王昌龄《殿前曲二首》其二：“胡部笙歌西殿头，梨园弟子和凉州。新声一段高楼月，圣主千秋乐未休”。又张祜《千秋乐》也是对当时君臣宴乐盛况的写照：“八月平时花萼楼，万方同乐奏千秋。倾城人看长竿出，一伎初成赵解愁。”这些诗歌都反映了当时千秋节是君臣宴乐、上下同欢的节日。正月十五等节日朝廷内外也会举行盛大的宴会：“每初年望夜，又御勤政楼，观灯作乐，贵臣戚里，借看楼观望。夜阑，太常乐府县散乐毕，即遣宫女于楼前缚架出眺，歌舞以娱之。”[②]为了表明君臣同乐之意，玄宗明文鼓励臣下享用乐舞。开元十八年，玄宗颁《许百官旬节休假不入朝诏》，令百官每至旬日休假，中书门下及百官并不须入朝，可以自行游宴行乐[③]；玄宗还亲自组织宴乐活动，“自宰相至员外郎，凡十二筵，各赐钱五千缗，上或御花萼楼邀其归骑留饮，迭使起舞，尽欢而去”[④]。同样，《旧唐书》也记载开元十八年春“侍臣已下宴于春明门外宁王宪之园池，上御花萼楼邀其回骑，便令坐饮，递起为舞，颁赐有差”[⑤]，当时朝廷君臣一片狂欢享乐的场面。玄宗赐给醉酒者床褥，令人以肩舆将他们送回，一时间路上来往不绝。如果说玄宗鼓励诸王宴乐享受是出于消除政治威胁的考虑，那下令朝臣宴乐休假则是为了表现一种“君臣同乐”的理想状态。《许百官旬节休假不入朝诏》中即明言“今寰宇克宁，朝廷无事，将欲叶于淳古，岂惟臻于小康，当与群寮，畅兹娱乐”，其自矜意满之情已溢于言表。对作为享乐主义者的玄宗而言，乐舞是一种极好的放松身心的手段，而君臣宴乐不仅可以表现出君主的开明豁达，也可以起到增进君臣感情的作用。

---

① [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二十二），北京：中华书局 1975 年版，第 447 页。
② [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二十九），北京：中华书局 1975 年版，第 1052 页。
③ [清]董诰编《全唐文》（卷三十二），北京：中华书局 1983 年版，第 358 页下。
④ [宋]司马光撰《资治通鉴》（卷二百一十三），北京：中华书局 1956 年版第 6788 页。
⑤ [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷八），北京：中华书局 1975 年版，第 195 页。

三、肯定乐舞自身的审美属性

玄宗肯定乐舞自身的审美属性，从而将其从政治的附庸中独立出来，这在玄宗朝的舞蹈形式上得到生动体现。虽然高宗武后时期的宫廷乐舞已经开始主动追求艺术性，但此时乐舞的艺术性多集中于对视觉、听觉的冲击上，乐舞编排以表现气势排场为主，其中虽有抒发个人情感的舞蹈，如《春莺啭》等，但毕竟不是朝廷乐舞的主流。概言之，高宗武后朝的乐舞的艺术性尚处于较低的层次上，自身审美价值不高。这也是当时大多数乐舞没有流传下来的原因。而中宗睿宗时期虽然鼓励俗乐，但多是民间狂欢，其主要舞蹈形式如“踏歌”等，皆是人数众多、参与性强的简单舞蹈，因此亦缺乏精致。玄宗统治期间，乐舞的艺术水平明显提高，不仅对前代著名乐舞有所改造，而且新制许多优秀的舞蹈，其中唐玄宗、杨贵妃、谢阿蛮等宫廷音乐舞蹈家的贡献是不可忽视的。玄宗肯定乐舞自身的审美属性，追求其带给人的美好感受，这在以下几个方面表现出来：

首先，玄宗致力于发展俗乐，对雅乐在很大程度上忽视，使当时雅乐明显沦败。玄宗时虽然制定了《大唐乐》，但太常雅乐的沦落却是不可遏止的。与之相对则是宫廷燕乐繁荣起来。玄宗时宫廷燕乐以俗乐舞为主，分为立部伎、坐部伎二部。立部伎多表演声势较大、舞容简单的乐舞百戏，而坐部伎的表演水平则要高出许多，演出的乐舞技巧性较强，艺术性也较高。因此对立部伎伎人的要求较坐部伎为低。《新唐书》即曰：“太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者，乃习雅乐。”[①]可见当时对雅乐伎人的要求极低。这自然是玄宗忽视雅乐建设的结果。白居易《立部伎》诗曰：“立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬操雅音。雅音替坏一至此，长令尔辈调宫徵。”可见雅乐的沦坏在中唐时已经成为公认。与其相反的是，俗乐在玄宗朝得到长足的发展并取得了相当的成就。玄宗朝大量增设娱乐乐舞，对道调、法曲、胡部新声都有改革与发展，并有意识地使这些乐舞取长补短、相互融合。玄宗朝新制了大量乐舞，其中不乏高质量的、流传千古的名篇。虽然经过安史之乱，随着宫廷乐人的奔亡乐舞也不断散逸，但正是这些乐舞成为唐代乐舞文化高度发达的标志。玄宗朝艺术性较高的乐舞皆是娱乐性乐舞，发展这些乐舞的目的即是满足人们对愉悦身心的需要。如著名的《霓裳羽衣舞》由法曲《婆罗门》改编而来，以模拟仙境生活为主要内容，既表达了人们对求仙长生的愿望，也满足了人们的审美需求；又有《倾杯乐》为舞马曲，为千秋节表演而制；玄宗又大量制作新曲，史料载其制新曲四十馀。不仅如此，许多前代统治者时期的大曲也经过玄宗的改造而娱乐化了。《破阵乐》本是太宗所制乐舞，以象其征伐之势，后更名为《七德舞》，用 120 人，“被甲执戟，以象战阵之法”。《上元乐》为高宗所制，亦为唐代著名雅乐之一。但至玄宗时，此二舞已变为由数百宫女表演。古代雅乐本应全由男子演出，而且对演出者的出身、相貌都有极高的要求。玄宗时将此二

① [宋]欧阳修撰《新唐书》(卷二十二)，北京：中华书局 1975 年版，第 475 页。

舞改为女子演出，可见已不再作为庙堂之乐，而是成为了娱乐性的俗乐舞。武则天时的《圣寿乐》经过玄宗的改造也更显技巧性，“回身换衣，作字如画”，成为别的风味的字舞。这些乐舞的一个共同点在于，既有一定的礼仪性，又有极强的观赏性。[①]而观赏性是这些乐舞的主要价值。玄宗朝雅乐的衰败与俗乐的兴盛，正是乐舞之艺术性提高的表现。雅乐以其过重的政治功利性压抑了艺术性的发挥，唯有娱乐性的乐舞才能够以自身的审美价值获得永久的生命活力。

再则，玄宗注重舞蹈细节，追求乐舞的精致优美。玄宗的艺术造诣极高，对乐舞的艺术性要求也颇高。是以玄宗朝的乐舞才是真正意义上的艺术精品，并非太宗时的简单击刺之容，也并非武则天时期的过于注重装饰。玄宗酷爱法曲，且性格浪漫，许多舞曲背后皆有美丽动人的故事。如《霓裳羽衣》传为玄宗游月宫归来而作。舞者皆着霓裳披羽衣，表现仙女的飘逸之态。玄宗宠妃杨玉环最善此舞，张说《华清宫》诗云：“天阙沉沉夜未央，碧云仙曲舞霓裳。一声玉笛向空尽，月满骊山宫漏长。”从诗中即可见出此舞不仅曲调优美缥缈，而且给人飘然欲仙之感，其表达的不是如《破阵乐》一般的威慑力，也不是如《神宫大乐》一般的声势，而是一种空灵优美的享受。又传玄宗夜梦龙女乞曲，于是为之鼓胡琴，为《凌波曲》。宫中女伶谢阿蛮善舞此曲，曾得杨贵妃赏识，以“金粟妆臂环”赐之。[②]玄宗千秋节有舞马表演，因制《倾杯乐》曲以配马舞，此舞虽然是兽舞，但亦有极高的艺术技巧，“奋首鼓尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，旋转如飞”[③]。又《新唐书•音乐志》记载，“帝幸骊山，杨贵妃生日，命小部张乐长生殿，因奏新曲，未有名，会南方进荔枝，因名曰《荔枝香》”。这些乐舞的表演皆注重舞蹈技巧，注重其舞姿舞容带给人的美好享受，完全与功利性无关。这与玄宗重视乐舞的娱乐性，认可乐舞的独立审美特征是相关的。

四、肯定胡乐胡舞的艺术价值

玄宗不好琴乐，偏好胡乐。古琴传为伏羲所作，一直受到文人雅士的追捧。琴乐乃为贵宾演奏之乐，而听琴者亦必须正襟危坐，以示尊敬。是以琴乐与君子修养密不可分，琴、书皆为君子志洁之标志。唐高宗即十分重视琴乐，曾以古琴雅曲流失不传而令太常增修旧曲。因此古人对琴乐的喜好更多是仰慕其中寓意，以表现自身的气质节操。琴乐虽有相当的艺术欣赏价值，但更重要的却是其人文内涵。玄宗却不好琴乐，明确表达对琴乐的厌恶：“玄宗性俊迈，酷不好琴。曾听琴弹正弄，未及毕，叱琴者曰：‘待诏出去。’谓内官曰：‘速召花奴将羯鼓来，为我解秽’。”[④]琴与羯鼓皆为乐器，本无高下之分。但琴自古因其“雅洁”之寓意而受到推崇，而羯鼓作为外夷乐器，则难登大雅之堂。但玄

[①] 杜文玉《唐代宫廷史》（上册），天津：百花文艺出版社 2010 年版，第 323 页。
[②] [宋]王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》（卷四），成都：巴蜀书社 2000 年版，第 107 页。
[③] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二十八），北京：中华书局 1975 年版，第 1051 页。
[④] [唐]南卓撰《羯鼓录》，北京：中华书局 1985 年版，第 10 页。

宗对羯鼓情有独衷，并称其“八音之领袖，”认为其紧密响亮的鼓声是乐曲节奏的根本。可见玄宗对羯鼓的喜爱完全是从艺术角度出发，不带任何功利性。同样，玄宗朝胡乐大盛，且道调、法曲都受到欢迎，其重要的原因即是玄宗对乐舞确实是以行家的眼光去欣赏，而并未掺杂其它的功利成分。

总之，玄宗的乐舞观并未成文，但其在政时的乐舞措施中已经有相当明确的表现。玄宗作为唐代一流的音乐家，对乐舞有清晰的看法。一方面他认为无节制的淫乐享受会影响到朝政，但同时也看到音乐的娱乐性可以起到放松身心的作用。因此在即位之初能够较节制地使用乐舞，并以此作为笼络人心、威慑四夷和稳定政局的工具。但另一方面其自身的音乐素养也使他清楚地认识到乐舞的审美价值，从而有意识地去挖掘、发展乐舞的艺术性。但是对乐舞的笃好又使其深陷于享乐之中难以自拔，尤其是统治后期纳杨氏为贵妃之后，二人在音乐艺术上造诣相当，彼此认为知音并创制了许多优秀乐舞，同时也使得朝政日怠，为王朝的危机埋下了隐患。史书对玄宗之淫乐误政多有批评，虽然不无道理，但不应该由此而抹杀玄宗对唐代乐舞发展所作出的巨大贡献。

第三节　中晚唐帝王的乐舞观及相关措施

安史之乱以后，唐代乐舞由极盛转为衰落。战乱给乐舞伎人带来了巨大的灾难。一部分乐人在战乱中流亡，还有一部分被判军所虏[1]，只有极少数乐人随玄宗入蜀。而随着叛军的失败，被俘的乐人有的被杀害，余者也多落入民间。安史之乱成为唐代宫廷乐舞的一个剧烈转折点，随着太常乐工及梨园弟子的流入民间，宫廷乐舞迅速衰落，而民间乐舞得到较大的发展。中晚唐帝王统治期间，励精图治者大多重视礼乐，对雅乐的发展有一定重建作用，但终难阻止其沦落；而昏乱纵逸者则一味追求享乐，在乐舞上虽毫无建树，却也客观上促进了俗乐舞的发展。

一、肃宗：重视雅乐，认可俗乐

唐肃宗认为礼乐的重建是安抚人心的重要方式，是以在即位之后以相当大的精力振兴乐舞。因为乐人流失，礼乐器物被战乱严重破坏，肃宗亲身投入到礼乐的重修工作中，显示出极大的重兴朝政的决心。肃宗将重建乐舞的重点放在对雅乐的修订上，而作为重修乐舞的另一方面，宫廷燕乐也得到一定程度的复兴，甚至其复兴程度超过了雅乐。

一方面，肃宗采取了一系列恢复礼乐的措施。首先，肃宗对太常雅乐的重建十分重视，从舞服、乐器、乐工至乐章都有严格的要求。史书记载，肃宗克复两京之后，即命太常少卿于休烈造伎衣及大舞等服，“乐工二舞始备矣”。不仅如此，肃宗还亲自参与并监督雅曲的修订，显示出较高的音乐水平。《通典》记载，肃宗曾言于于休烈曰：“古者

[1] 《旧唐书·音乐志》记载：“天宝十五载，玄宗西幸，禄山遣其逆党载京师乐器乐伎衣尽入洛城。”［后晋］刘昫《旧唐书》（卷二十八），北京：中华书局 1975 年版，第 1052 页。

圣人作乐，以应天地之和，以合阴阳之序。和则人不夭札，物不疵疠。……比亲享郊庙，每听乐声，或宫商不伦，或钟磬失度。可尽将钟磬来，朕当于内定。”[①]于是命太常进入，肃宗对乐器仔细检测，一旦发现有差错之处，便命人重制或者磨刻修改。肃宗又亲至三殿考察乐工演奏水平，合五音者才能送入太常供职。此外，肃宗还制乐章三十一章送入太常寺以供效庙使用。但肃宗朝的乐舞较前代相比简略了许多。《文献通考》记：“天宝之乱，肃宗克复两京。至德以来，惟正旦含元殿受朝贺，设宫架，自余效庙大祭，但有登歌，无坛下庭中乐舞矣。”[②]可见宗虽然力求恢复礼乐，但由于乱离之后经济乃至整个社会结构受到巨大的冲击，礼乐已无法恢复到以前的景况了。

肃宗乐舞观的另一方面是认可俗乐。肃宗还京之后，梨园得以重建。玄宗与杨贵妃享受生活，在很大程度上与梨园弟子的乐舞演出是联系在一起的。安史乱前是唐代梨园的兴盛时期。梨园弟子在宫廷娱乐中充当着重要的角色，梨园的规模亦不断扩大，而玄宗与梨园弟子之间的亲密关系也使得梨园弟子极为知名。《唐语林》曾记载，梨园弟子胡雏得罪，玄宗甚至亲自说情。这些都反映了安史乱前梨园的鼎盛情景。但安史之乱使梨园受到致命的打击，梨园在短时间很快地衰落了。杜甫绝句《江南逢李龟年》云：“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。正是江南好风景，落花时节又逢君。”李龟年是开元、天宝年间的著名音乐家，以歌唱得名，曾受到玄宗宠幸，红极一时。但安史乱后，李龟年流落民间卖唱为生，与同样乱离颠沛的杜甫相逢。杜甫颇为感慨，故赋此诗。李龟年这样的知名艺人尚沦落潦倒，而其他普通的梨园弟子在乱后的生活，是可想而知的。又如《碧鸡漫志》引述了《乐府杂录》中这样一则故事：“灵武刺史李灵曜置酒，座客姓骆唱《河满子》，皆称绝妙。白秀才者曰：‘家有声妓，歌此曲音调不同。’召至令歌，发声清越，殆非常音。骆遽问曰：‘莫是宫中胡二子否？’妓熟视曰：‘君岂梨园骆供奉耶？’相对泣下。”[③]这则材料可见，乱后的梨园弟子皆流入民间，有的以交结贵人献艺为生，有的则进入府宅成为家妓。

肃宗收京之后，迎玄宗回銮。跟随玄宗入蜀的一部分梨园弟子也得以回京，民间流落者也有部分回归，梨园在一定程度上重建。肃宗重建梨园，大部分原因是因为玄宗对乐舞的喜爱。《明皇杂录》即言玄宗回京后曾大力搜寻旧时乐人。由于玄宗的大力搜求与肃宗的努力恢复，梨园规模有所恢复，而宫中的杂伎乐舞也一度频繁。《新唐书•苏源明传》记载，乾元二年，考功郎中苏源明曾上疏：“中官冗食，不减往年；梨园杂伎，愈盛今日。……自非中书指使，太常正乐外，原一切放归，给长牒勿事。须五六年后，随事蠲省。”[④]苏之奏疏可能对梨园杂伎的情况有所夸张，但从中可见此时的宫廷俗乐又一度繁荣起来。但由于乱后国力已衰，梨园的发展与经济的恢复产生了矛盾，不得不加

[①] [唐]杜佑撰《通典》(卷一百四十三)，北京：中华书局 1984 年版，第 749 页上。

[②] [元]马端临《文献通考》(卷一百四十)，北京：中华书局 1986 年版，第 1239 页下。

[③] [宋]王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》(卷四)，成都：巴蜀书社 2000 年版，第 103-104 页。

[④] [宋]欧阳修撰《新唐书》(卷二百三十)，北京：中华书局 1975 年版，第 5773 页。

以蠲省。可见梨园已不可恢复到往日的盛况了。

肃宗对雅乐与俗乐的重建都是基于其对礼乐的重视，因此其乐舞观与传统的礼乐观是结合紧密的。但由于经济、政治等方面的原因，此时的唐王朝已不能为乐舞的发展提供良好的环境，因此肃宗重建乐舞只是其政治举措的一部分，对乐舞艺术性的恢复是难以实现的。

二、德宗：强化乐舞的功利性

德宗统治时期，朝廷出现一派“中兴气象”。此时国内局势已趋于稳定，德宗也有重振礼乐的决心。德宗的乐舞观进一步与礼乐的政治性靠拢，因此其强化古乐，而对俗乐有所抑制。德宗是一位强有力的君主，不仅在其对藩镇的态度上表现出来，也体现在其乐舞措施上。出于对恢复经济及清正风化的考虑，德宗对乐舞机构加以整顿，取消了梨园。德宗朝的另一个特点是方镇、四夷献乐较多，这也是德宗对方镇及四夷加强管理的结果。德宗的乐舞观主要表现在强化乐舞的功利性上，但其措施是节制而适度的，既使燕乐有一定程度的恢复，又对俗乐的发展有所抑制。德宗朝的乐舞措施主要有以下几点：

首先，德宗加强了对乐舞的管理，表现出强化古礼、控制宴乐的倾向。其一是竭力恢复古礼。大历十四年十二月，礼仪使、吏部尚书颜真卿奏：“谨按周礼大司乐职云：诸侯薨，今去乐。大臣死，令弛悬。……国丧尚近，谓金石不可陈于庭。伏请三年未毕，朝会不设悬。如有大臣薨殁，则量事轻重，悬而不作。”[①]这是对雅乐整顿的一项重要措施。可见德宗即位之初，君臣上下即着手恢复古礼，以加强对礼乐的控制。其二是适度发展宴乐，使其不过淫滥。德宗对宫廷宴乐活动也十分重视，此时燕乐也一度重兴。德宗善文，尤工诗，颇有才华，常与朝臣学士唱和。《全唐诗》收其诗作十四首，其中大部分为君臣宴乐而作。从诗作中可见，德宗朝几乎节日必有游宴，而游宴必有乐舞诗赋。德宗诗歌中的乐舞始终以雅意为重，并非一味放纵享乐。唐自玄宗以来，皆以帝王生日为节，并有举国庆祝的活动，玄宗时的千秋节乐舞百戏表演谓为盛况。但德宗时期并未立节，仅是群臣称觞上寿。可见德宗对宴乐活动十分节制。德宗朝新立“中和节”：“以二月一日为中和节，以代正月晦日。是日百官休假，聚会宴乐。”[②]这一节日的制定，在一定程度上促进了宴乐的发展。德宗以“中和”作为节日之名，乃由于“天地之德莫大于和，万物以生，九功乃叙。是以中春之首，纪为令节，布阳和之政，畅亭育之功”[③]，是以其《中春麟德殿会百僚观新乐诗一章，章十六句》诗云：“前庭列钟鼓，广殿延群臣。八卦随舞意，五音转曲新。”诗中一派天地和合、君臣合乐的景象。贞元十四年二月，德宗又自制《中和舞》，又奏《九部乐》及禁中歌舞，“伎者数十人，布列在庭”。

[①] [宋]王溥撰《唐会要》(卷三十四)，北京：中华书局 1955 年版，第 627 页。
[②] 见《以二月一日为中和节敕》，[宋]宋敏求编《唐大诏令集》(卷八十)，北京：商务印书馆 1959 年版，第 461 页。
[③] 见《全唐诗》卷四德宗《中春麟德殿会百僚观新乐诗一章，章十六句》诗序。

除中和节宴乐以外，《全唐书》所录的德宗诗作中，还有《重阳节赐宴曲江亭赋六韵诗用清字》、《麟德殿宴百僚》、《三日书怀因示百僚》等。德宗朝的宴乐活动是十分丰富的，不仅宫廷中有君臣宴乐，而百官也可于私邸中休假游乐。但此时的宴乐活动皆处于朝廷的管制之下，并未超出节制。

其次，德宗对娱乐性乐舞加强了控制。德宗朝的另一个重要举措是取消梨园。德宗即位之初，即于大历十四年五月下诏“罢梨园伶使及官冗食三百余人，留者隶太常”[①]。可见在唐玄宗时期建立的梨园俗乐机构在德宗时完全被取消，梨园弟子或被遣散，或留隶太常寺管理。但梨园弟子仍然在长时间一直存在，史料记载，晚唐仍有梨园弟子为朝廷校定乐器：“昭宗即位，将亲谒效庙，有司请造乐县……张浚求知声者处士萧承训、梨园乐工陈敬言与太乐令李从周，令先校定石磬，合而击拊之，八音克谐，观者耸听。”[②]因此，德宗取消梨园并非是禁止俗乐，其目的是抑制而不使其冗繁。同时，德宗取消梨园也是出于经济的考虑，这一措施也显示出唐王朝宫廷乐舞的发展正在衰落。值得注意的是，此时方镇、四夷献乐频繁，这从侧面反映出德宗对乐舞加强了控制力度。方镇、四夷献乐由来久之，但德宗朝由于中央政权逐渐加强，对方镇的管理较前更为有效，因此对乐舞的控制也进一步加强。方镇献乐即是这一政治局势的反映。史书记载，这一时期的献乐至少有如下几次：贞元三年四月，河东节度使马燧献《定难曲》；贞元十二年十二月，昭义节度使王虔休献《继天诞圣乐》；贞元十六年正月，南诏献《奉圣乐舞》；贞元十八年正月，骠国献《骠国乐》。这些乐舞的进献，进一步丰富了唐代的乐舞艺术宝库。

三、宪宗：张弛有度、开明清醒的乐舞观

宪宗朝是安史之乱后的“中兴”时期。唐宪宗“刚明果断”，其在位十五年间，励精图治、改革弊政，在削藩政策上取得了巨大的成果，几乎恢复了中央政府的威望，史称其统治期为“元和中兴”。这一时期作为乱后的又一“盛世”，引起许多文士的怀念。白居易《霓裳羽衣舞歌》即追述彼时在朝中欣赏《霓裳羽衣舞》的情景：“我昔元和待宪皇，曾陪内宴宴昭阳。千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞。”可见当时的朝中宴乐给白居易留下了深刻的印象，亦成为其感叹世事变幻的缘由。

宪宗对乐舞采取的是开明而清醒的态度。首先，他并非一味扶植乐舞，而是张弛有度，能够按照轻重缓急处理乐舞与军事之间的关系。“元和五年二月，宰臣奏请不禁公私乐。从之。时以用兵，权令断乐。宰臣以为大过，故有是请。至六月六日，诏减教坊乐官衣粮。”[③]宪宗时期对藩镇的打击与收回控制权取得了极大的成就，但同时也几乎把唐帝国的财政推至极限，因此不得不以断乐来节约开支。但断乐一事受到朝臣的反对，

[①] [宋]王溥撰《唐会要》(卷三十四)，北京：中华书局 1955 年版，第 630 页。
[②] [后晋]刘昫《旧唐书》(卷二十九)，北京：中华书局 1975 年版，第 1082 页。
[③] [宋]王溥撰《唐会要》(卷三十四)，北京：中华书局 1955 年版，第 630 页。

因此宪宗便转而在宫廷俗乐机构上削减开支，以供军事之用，同时缩减乐舞机构的支出，下令削减教坊乐官衣粮。又自贞元以来，朝廷曾以官第借以宣徽院乐人，以便其出入供奉，且平日多有厚赐。宪宗即位之后，即减少赏赐，且于元和八年下令收回借与宣徽院乐人的官宅。但宪宗并非以压制俗乐发展为目的，而是仅以削减用度为暂时之计。在对藩镇的军事措施告一段落之后，宪宗亦尽可能对乐舞机构给予赏赐，如元和十五年即赐教坊本钱五千贯文。

宪宗朝最重要的乐舞措施是解除对公私宴乐的限制。中唐之前对地方上的乐舞活动是有严格控制的，王建《温泉宫行》曰："梨园弟子偷曲谱，头白人间教歌舞"，于鹄《赠碧玉》亦云："霓裳禁曲无人解，暗问梨园弟子家"，可见宫中乐舞是不许私自外传的。当然，从这些诗中也可看出，虽然朝廷一直禁止宫廷乐舞的外传，但随着梨园弟子的流动以及民间家乐的私兴，这些宫中禁曲还是不可避免地传入民间。天宝十载九月二日曾有敕文，允许五品已上正员清官、诸道节度使及太守等家蓄丝竹，以作娱乐之用。但也由此见出朝廷对蓄养家伎是有严格限制的。自元和五年宰臣请奏"不禁公私乐"以来，唐代的民间宴乐尤其是士大夫家乐迅速发展。其后穆宗、敬宗皆好玩乐，上行下效，地方乐舞更加繁荣。据记载，宝历二年京兆府上奏"府司每年重阳上巳两度宴游及大臣出领藩镇，皆须求雇教坊音声，以申宴饯。今请自于当已钱中，每年方图三二十千，以充前件乐人衣粮。伏请不令教坊收管，所冀公私永便"[①]，可见中晚唐时期地方上对乐舞的需求已大大超出以前，是以京兆尹奏请朝廷允许各地政府组建自己的乐舞机构。这一事件可以看作宫廷垄断乐舞消费局面的瓦解。而这种瓦解是一种循序渐进的过程，宪宗时期允许私乐的发展起到了推动作用。宪宗时期藩镇进乐仍然持续，而且所进乐曲较之前规模更大。《唐会要》记载，元和八年十月，汴州节度使韩宏进献《圣朝万岁曲》共300首，可见其规模空前。

其后的文宗、宣宗，对乐舞也投入了一定的精力。文宗对法曲十分偏爱，曾下诏将法曲改名为仙韶曲，将伶官居处改为仙韶院。开成四年，文宗敕令每月赐仙韶院乐官料钱二千贯文，可见对乐官十分厚待。而且文宗"好雅乐"，对开元时期雅乐进行了整理，又新制《云韶法曲》及《霓裳羽衣曲》。其中《云韶乐》舞者三百人，"阶下设锦筵，遇内宴乃奏。谓大臣曰：'笙磬同音，沉吟忘味，不图为乐至于斯也。'"[②]可见文宗对雅乐的重视和喜好。文宗对乐舞机构亦有整顿。《新唐书•文宗本纪》记载：宝历二年十二月，文宗即位之后即裁减宫人及教坊乐工以及翰林伎术冗员，表明了自己一革弊政的决心。大和三年，又罢教坊日直乐工。从这些措施都可见出，文宗对乐舞的喜好丝毫不逊于先代帝王，但也并未大肆铺张。

宣宗亦颇有志于重建贞观之治，在其统治期间，确实出现了一度的"中兴"局面。随着君主权力的加强，宫廷乐舞也有所复兴，亦有相当数量的新创作品。《新唐书•礼乐

[①] [宋]王溥撰《唐会要》(卷三十四)，北京：中华书局 1955 年版，第 631 页。
[②] [后晋]刘昫撰《新唐书》(卷二十二)，北京：中华书局 1975 年版，第 478 页。

志》记载，“大中初，太常乐工五千余人，俗乐一千五百余人。宣宗每宴群臣，备百戏。帝制新曲，教女伶数十百人，衣珠翠缇绣，连袂而歌，其乐有《播皇猷》曲，舞者高冠方履，褒衣博带，趋走俯仰，中于规矩。又有《葱岭西曲》，士女蹋歌为队，其词言葱岭之民乐河、湟故地归唐也。”宣宗时期新制乐舞，与贞观时期乐舞相似，较注重阵形与气势。但将男性舞者改为女妓，可见其中的娱乐成分增加了。

第四节　统治者乐舞观对舞蹈诗创作的影响

最高统治者的乐舞观不仅决定了乐舞政策的制定和实施，更因此影响到整个社会风气，也推动着唐代乐舞文化的发展。在浓郁的社会艺术氛围下，唐代乐舞文学也欣欣向荣，产生了数量众多的优秀作品。舞蹈诗作为乐舞文学的一种，其创作情况与统治者的乐舞观也有直接联系。统治者对乐舞的开明宽容态度促进了乐舞的发展，唐代舞蹈诗创作也在这一良好的文化环境中迅速繁荣起来。唐代统治者对乐舞的喜好使宫廷乐舞尤其是宫廷燕乐发展到相当高的水平，而且由于统治者的标榜作用，在民间也形成了喜好乐舞的风气，民间乐舞也兴盛发展起来。

一方面，传统雅乐逐渐衰落，而一部分燕乐舞曲承担了雅乐的仪式作用，进一步使“三代雅乐”成为空洞的形式。“雅乐是随着政权更替而变化的，既有复礼追周的色彩，也有立异的内容，这说明了时代的进步。”[①]雅乐作为封建王朝礼乐统治的载体，其存在是必不可少的，但也正因为雅乐的功利性及形式性，使其艺术性受到遏制，最终被冷落而成为有名无实的形式。唐代帝王大多有较高的音乐修养，他们的重视与积极参与使得雅乐得以延续。

值得一提的是，唐代雅乐与燕乐之间的界限十分模糊，如太宗时《秦王破阵乐》本为军歌，但在经过太宗重制、朝臣作曲之后先用于宴飨，后用于祭祀，表现出由燕乐向雅乐的转变。《旧唐书•礼乐志》记载：“贞观元年，宴群臣，始奏《秦王破阵》之曲。太宗谓侍臣曰：“朕昔在藩，屡有征讨，世间遂有此乐，岂意今日登于雅乐。’”此时的《破阵乐》用于宴饮，但太宗称其“登于雅乐”，可见唐代对雅乐、燕乐的称谓十分随意。高宗时期将祭祀用文舞改为《功成庆善乐》，武舞用《神功破阵乐》，后又将《上元乐》列为雅乐。这些乐舞本都是燕乐歌舞。可见唐代雅乐并非完全沿用三代古乐，而是用燕乐歌舞取代之。[②]燕乐舞曲进入雅乐加速了传统三代雅乐的衰落，同时却使燕乐舞曲受到更大的重视而迅速发展起来。

另一方面，唐代燕乐舞蹈在历代帝王的编制、重制与修订中，取得了极高的成就。初唐时期燕乐为《十部乐》，主要继承于隋代。但统治者并未满足于完全继承前代乐舞，在太宗、高宗、武后等帝王的不断创制中，燕乐舞曲逐渐增多。太宗时编制的《秦王破

[①] 李曙明、贾纪文编《乐舞论》，兰州：敦煌文艺出版社 2008 年版，第 75 页。
[②] 关也维著《唐代音乐史》，北京：中央民族大学出版社 2006 年版，第 116 页。

阵乐》、《功成庆善乐》，高宗武后朝所制的《上元乐》、《圣寿乐》、《鸟歌万岁乐》等皆是著名燕乐舞曲，且在相当长的时期内反复被使用。玄宗时宴乐用舞除有“坐部伎”、“立部伎”中的传统曲目外，又创制了许多优秀宫廷舞蹈，如《霓裳羽衣舞》、《凌波舞》、《荔枝香》等，这些舞蹈代表着唐代宫廷乐舞的最高成就。中晚唐时期帝王对宫廷燕乐也十分重视，不断新制乐舞，如德宗所制《中和乐舞》即是一例。此外，四夷与方镇的献乐也使唐代宫廷燕乐舞曲宝库不断充实。

再则，唐代的民间乐舞及军中乐舞蓬勃发展，与统治者对乐舞的支持态度有直接关系。首先，统治者对乐舞的喜好影响到整个社会风气，唐代民间乐舞随之兴盛起来。民间乐舞包括歌舞与散乐。宴饮之风使得酒筵歌舞发展迅速。酒席妓馆是民间歌舞的最佳流行场所，如《杨柳枝》、《柘枝舞》、《白纻舞》等，常常在酒席妓馆中表演。散乐百戏在民间也十分盛行，而且在表演中时常穿插有舞蹈。《通典》记载，前代流传下来的歌舞戏《大面》、《拨头》、《踏摇娘》等，都受到普遍的欢迎，又有“跳剑”、“盘舞”等自汉代流传下来的杂伎乐舞，也得到进一步发展。[①]初唐时“泼寒胡戏”曾在民间掀起流行的狂潮，而“大酺”活动的频繁，也使百姓有更多地机会接触到散乐歌舞。其次，唐代军中乐舞亦有相当程度的发展。军中将士时常以歌舞表达对将领的赞誉。如龙朔二年薛仁贵率军赴天山抗击九姓突厥，面对突厥派来的数十骁骑兵，“发三矢，射杀三人，自余一时下马请降。……军中歌曰：‘将军三箭定天山，战士长歌入汉关。’九姓自此衰弱不复更为边患。”[②]除此之外，军中无事时也常以乐舞取乐。许多舞蹈诗是对军中乐舞的描写，如“蒲萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催”（王翰《凉州词》）、“军中日无事，醉舞倾金罍”（岑参《使交河郡，郡在火山脚，其地苦热无雨雪，献封大夫》）等。而且，唐代许多舞曲歌词本出自军中，最具代表性的即是《破阵乐》，此舞最初产生于军旅，后被编入宫廷；《轮台》也是边地舞曲，多记军中之事，在军中十分流行。[③]

最后，唐代帝王对异族乐舞的欢迎态度使得胡乐胡舞在中原迅速发展。胡乐在盛唐极兴，外来乐器受到欢迎，唐玄宗即爱好羯鼓，曾称之为“八音之领袖”。民间胡乐胡风也十分盛行，许多流行的乐舞来自异域。中唐时不仅形成了“洛阳家家学胡乐”（王建《凉州行》）、“臣妾人人学圜转”（白居易《胡旋女》）的风潮，而且著名乐舞中胡乐占有相当大的比例：胡旋舞为康国所献；《柘枝舞》出自石国；胡腾舞亦是石国舞蹈；“泼寒胡戏”亦是西域乐舞。这些乐舞在长安皆一度成为流行。胡乐还被吸收到雅乐中，开元二十四年，胡部新声于朝堂演奏，而且太常雅乐中也间以胡夷之伎。胡风还渗透到唐人生活的各个方面：“天宝初，贵族及士民好为胡服、胡帽”[④]，“胡音胡骑与胡妆，

---

① 《通典・乐六》曰：“汉代有橦末伎，又有盘舞。晋代加之以杯，谓之杯盘舞。梁有长蹻伎、跳铃伎、踯倒伎、跳剑伎，今并存。……又有弄椀珠伎、丹珠伎。歌舞戏，有大面、拨头、踏摇娘、窟谖子等戏。”[唐]杜佑撰《通典》（卷一百四十六），北京：中华书局 1984 年版，第 43 页下。

② [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷八十三），北京：中华书局 1975 年版，第 2781 页。

③ 任半塘撰《唐声诗》（下），上海：上海古籍出版社 2006 年版，第 310 页。

④ [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷三十四），北京：中华书局 1975 年版，第 879 页。

五十年来竞纷泊”（元稹《法曲》），唐人的生活中处处浸染着“胡气”。

统治者对乐舞的喜好促进了唐代乐舞的繁荣，而繁荣的乐舞催生出大量的乐舞诗。这是统治者的乐舞观及乐舞政策对舞蹈诗的创作产生的深远影响。唐代舞蹈诗中虽然极少有帝王的作品，但许多诗歌却是在帝王的授意下创作的。统治者对宫廷雅乐的重视促进了雅乐舞诗的写作，而大量描写歌舞游宴、舞妓表演的诗歌则产生于宫中频繁的燕乐活动。统治者开明的乐舞观使民间形成了好乐喜舞的风气，这亦为诗人们提供了大量的创作素材。

首先，宫廷乐舞的繁荣促进了唐代舞蹈诗的创作。唐代宫廷乐舞蓬勃发展且多有极高的艺术成就，诗人们受到灿烂的乐舞艺术的感染，创作了相当数量描写宫廷乐舞、反映宫廷生活的舞蹈诗作品。这些诗歌在唐代舞蹈诗中占有极大的部分。一是宫廷乐舞的发展对乐舞歌词的创作提出了要求。《七德舞》、《九功舞》是重要的宫廷乐舞，与此相对应，唐代舞蹈诗中亦有《破阵乐》、《功成庆善乐》等舞词。这些舞词作者中，既有帝王，也有朝臣，皆为上层统治者。尤其是《破阵乐》，张说、张祜等诗人皆有舞词传世，可见自初唐至中晚唐，诗人们对《破阵乐》舞曲的创作兴趣极高。唐代大酺亦有《大酺乐》，舞蹈诗中即有许多《大酺乐》歌词。唐玄宗设千秋节之后，乐舞及舞曲的创作更多，《千秋乐》即是为千秋节而作的舞曲歌词，而《舞马词》则是千秋节上舞马表演所配舞词。二是宫廷乐舞成为舞蹈诗创作的重要题材。唐代许多舞蹈诗都反映了宫廷乐舞的场面。《霓裳羽衣舞》作为宫廷舞蹈的代表，成为许多诗人歌咏的对象，舞蹈诗中即包含有相当数量的《霓裳羽衣舞》诗，如白居易《霓裳羽衣歌》、王建《霓裳词十首》皆是优秀作品；又有张祜《春莺啭》、《悖拏儿舞》等诗歌，也描写了宫廷乐舞。三是宫廷乐舞盛况及宫妓生活在许多舞蹈诗中皆有反映。张祜、王建的舞蹈诗对宫廷乐舞的排练、演出、观赏情况多有描写，而许多朝臣应制而作的舞蹈诗，如张说《十五日夜御前口号踏歌词二首》、王昌龄《夏月花萼楼酺宴应制》等更是直接描写了宫廷乐舞。

其次，民间乐舞的繁荣及军中的乐舞盛况也激发了诗人的创作灵感，使他们创作出大量优秀的舞蹈诗。首先，唐代舞蹈诗中，数量最多、艺术最精者是那些描写士人宴饮及民间乐舞表演的诗歌。宴饮交游作为唐代社会生活的重要部分，反映出唐人对乐舞的好尚。许多诗歌皆描写了士人雅集、舞妓歌舞的场面，如贾至《侍宴曲》、顾况《王郎中妓席五咏》等。这些舞蹈诗对席上舞妓的姿容、舞蹈的动作、服饰皆有细致的描摹，具有一定的艺术成就。几乎所有描写《柘枝舞》的诗歌皆是歌馆宴席上的作品，这也是唐代民间乐舞繁荣的体现。尤其是在中晚唐时期，地方乐舞发展得到朝廷的支持，更多的文人得以欣赏到宫中禁曲与当时的著名歌舞，他们创作的大量音乐舞蹈诗成为唐代乐舞文化最真实、最丰富的记录。再则，民间乐舞的兴盛也刺激了舞曲歌词的创作。《乐府诗集》“杨柳枝”注曰：“薛能曰：‘《杨柳枝》者，古题所谓《折杨柳》也。乾符五年，

能为许州刺史。饮酣，令部伎少女作杨柳枝健舞，复赋其辞为《杨柳枝》新声云。'"[①]可见唐代诗人对舞蹈的发展也作出了巨大的贡献。许多在公开场所表演的乐舞也成为舞蹈诗创作的重要素材，如杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》即描写了广场上表演的剑器舞。

总之，唐代统治者的艺术气质使唐人们对乐舞的兴趣甚浓，他们以饱满的热情创作大量的舞蹈诗，为唐代诗歌盛景又增加了绚烂的色彩。唐代舞蹈诗的繁荣，与统治者们对乐舞活动的重视是分不开的。

小　结

唐代帝王的乐舞观虽然不断发展，但总体上却体现出一致性。帝王们对乐舞皆表现出浓厚的兴趣，这不仅是巩固统治的使然，也与其大多具有良好的艺术修养有关。初唐时期的统治者承担着制礼作乐的重任，他们将乐舞工作的重心放在雅乐及燕乐创制上，希望以乐舞来树立自身的威信。玄宗的乐舞观则包含着两方面的对立统一。一方面，他认为过度淫乐会荒废政事，是以限制乐舞的发展；另一方面，他又十分注重乐舞的娱乐功用，以乐舞作为享受生活的方式。事实上玄宗的乐舞观是与政治联系十分紧密的，玄宗朝乐舞措施的变化与统治时局有极大的联系。“玄宗爱好乐舞的程度，和他的政治进取心，在成反比地发展着。”[②]中晚唐帝王多无明确的乐舞观，总体而言，德宗、宪宗、宣宗等较有作为的君主对乐舞持有十分清醒的态度：一方面他们承认了乐舞对政治时局、精神生活的重要性，另一方面又能对乐舞加以严格的控制，以免使之成为巨大的经济负担。总之，唐代统治者的乐舞观大多是开明的、积极的。无论是初唐君主对中外乐舞的兼收并蓄，还是玄宗对乐舞的大力发展，还是中晚唐君主对乐舞文化的竭力复兴，他们对乐舞都十分支持和鼓励。

统治者的开明乐舞观促进了唐代舞蹈诗的繁荣。帝王们对乐舞的喜好使朝廷内外形成了好乐喜舞的环境，为舞蹈诗创作提供了良好的背景。帝王们不仅亲身参与舞蹈诗创作，在许多宴乐活动中也时常令朝臣奉和，这些奉和诗中多有对宴乐歌舞的描写。民间兴盛的乐舞活动为诗人们提供了极佳的创作素材，而统治者对民间妓乐的鼓励也使诗人们与妓女有了更多的接触，这也刺激了咏舞、咏妓诗的产生

[①] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷八十一），上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 862 页。
[②] 赵剑敏著《大唐玄宗时代》，上海：上海人民出版社 2007 年版，第 511 页。

第三章　唐代舞蹈诗创作概况及其繁荣原因

璀璨缤纷的唐代舞蹈诗，是在滋蕴肥沃的唐代社会文化土壤中繁荣发展的。不同时期的社会风尚呈现出不同的特点，舞蹈诗的创作情况也随之变化。唐代舞蹈诗创作的繁荣是充满艺术气息的唐代社会生活的成果：空前发达的唐代舞蹈艺术为唐代舞蹈诗的创作提供了丰厚的素材；唐代社会的宴饮酬唱传统使舞蹈诗拥有了极多的创作契机；士人与妓女的密切关系对舞蹈诗的创作起到了推动作用。这些都是唐代舞蹈诗繁荣的社会背景。唐代上自帝王下至歌儿舞女皆参与到诗歌创作中，也使舞蹈诗的作者群体极为宠大。

第一节　唐代舞蹈诗的分期

舞蹈诗的创作在唐代各个时期呈现出不同的特点。本文依照唐代历史“四分法”，将唐代舞蹈诗的创作大致分为初唐、盛唐、中唐、晚唐四个阶段。各个阶段中统治者乐舞措施的不同、政治时局的变化以及社会风气的改变皆对舞蹈诗的创作产生一定的影响，使其在不同时期的作者群体、创作内容及情感内涵各有不同。

一、略显平庸的初唐舞蹈诗

唐朝建国伊始，乐舞已较为繁荣，但此时的舞蹈诗创作成就并不突出。唐初的文学创作群体集中于社会上层，舞蹈诗也多是朝廷重臣的作品，这些诗歌多为游宴应制之作，鲜见以舞蹈描写为主体的诗篇；此时新朝初建，乐舞制度尚处于建设之中，还未形成独具特色的舞蹈，因此舞蹈诗中对舞蹈的描写也缺乏个性。初唐时期舞曲歌辞创作较多，自然是开国兴建礼乐的需要。

初唐时期的诗歌创作集中于社会上层。虽然太宗至武后时期，诗歌创作群体逐渐向中下层官僚转移，但舞蹈诗作者仍然以宫廷文人为主。除王绩以及后期的“四杰”、陈子昂有少数作品之外，大多数舞蹈诗出自宫廷、朝会。《全唐诗》中收录的存有作品的初唐诗人共 220 余家，其中有 210 多家为宫廷君臣及后妃。[①]因此初唐时期的舞蹈诗也多为应制诗及游宴诗。这些宫廷文人中除帝王、后妃外绝大部分为朝廷重臣，参与制礼作乐是他们日常公务的重要部分。《旧唐书•音乐志》记载太宗令魏徵、虞世南、褚亮、李百药改制《秦王破阵乐》歌词；又《孟夏雩祀上帝于南郊乐章八首》为贞观中褚亮等作（《旧唐书・音乐志三》）；又迎神用《永和》林钟宫，为散骑常侍、昭文馆学士徐彦伯作（《旧唐书・音乐志三》）等。在《全唐诗》收录的雅乐诗中，有魏徵 31 首，褚亮 21 首，武则天 38 首，另有数量众多的佚名之作，皆为初唐君臣的作品。雅乐及雅乐舞诗的创作是初唐舞蹈诗的一个重要成就，虽然其后不断有新制的雅乐，但初唐时期的雅

[①] 参见聂永华《初唐宫廷诗风流变考论》，北京：中国科学出版社 2002 年版，第 5 页；以及余恕诚《唐诗风貌》，合肥：安徽大学出版社 2000 年版，第 53 页。

乐舞诗却在整个唐代有着不可忽视的影响。其中一些雅乐舞曲也被用于燕乐，成为重要的燕乐舞曲，如《秦王破阵乐》等，虽然历经战乱几次散佚，但几乎直到唐末皆在不断重制、演奏。

此时期直接描写舞蹈的诗歌较少。一方面原因是唐之初创尚未形成具有较高艺术性的舞蹈；更重要的原因在于，此时朝臣宫廷游宴活动较多，而游宴诗大多为应制作品，其内容多为颂圣赞美，必然不会将舞蹈描写作为诗歌的主要内容。因此，这些诗中的舞蹈只是酒宴之上的点缀，在诗歌中也只是作为烘托酒宴气氛之用。太宗等初唐帝王时常组织群臣游宴，席中多歌舞表演，是以在君臣诗作中为烘托盛世之气、富贵之象，时常有对歌舞场面的描写。如上官仪《八咏应制》、李怀远《凝碧池侍宴看竞渡应制》等诗作中皆有歌舞的情境。不仅君主主持宴饮，朝臣之间也时常燕集，席中多有诗作，这类诗歌也在初唐舞蹈诗中占有不小比例。如《安德山池宴集》即为这一类舞蹈诗的代表。杨师道为隋宗室，入唐后适桂阳公主，封安德公。常与名士燕集，歌咏自适。在初唐舞蹈诗中，不少是朝廷重臣名士燕集于安德庄园的作品，虽然对舞蹈描写不多，但能充分衬托宴集之雅、宾主之欢。如褚遂良诗曰“亭中奏赵瑟，席上舞燕裾”，杨续诗曰“西城多妙舞，主第出名讴”，上官仪诗曰“翠钗低舞席，文杏散歌尘”，皆可见当时盛景。当然，《安德山池宴集》诗中，也有部分未涉及舞蹈描写的作品，这些诗歌不能称为舞蹈诗。其它的宴游场合也时常有涉及舞蹈描写的作品，如陈子良《酬萧侍中春园听妓》中有“红树摇歌扇，绿珠飘舞衣”之句，宋之问《宴安乐公主宅得空字》中有“短歌能驻日，艳舞欲娇风”之句，皆是对宴游歌舞的描写。这类诗歌中多溢美之词，常将游宴馆阁比作仙境，而席上舞妓也被喻为天人。诗歌虽然文雅细致，但描写千篇一律、千人一面，较之盛唐及中晚唐时期的舞蹈诗，是较为逊色的。

初唐时期的舞蹈诗中，也有直接描写舞蹈的诗，但内容较少，篇幅也很短，对舞蹈的描写并不细腻。这些诗歌类似于宫体诗，多对舞妓容色的描写，对舞者的内心世界没有关注。如李义府《堂堂》（其一）：

镂月成歌扇，裁云作舞衣。自怜回雪影，好取洛川归。

李义府《堂堂》二首在《万首唐人绝句》中记作《题美人》，描写的是舞妓的舞姿及生活情态，其一可谓舞蹈诗，对舞者飘逸之美多有描述，但略显抽象，而后一首则仅是对闺房之乐的记述，故不能算作舞蹈诗。又如陈子良《赋得妓》诗中“流霞席上满，回雪掌中飞。明月临歌扇，行云接舞衣”，亦是对舞蹈的描写。诗歌以晋石崇“金谷园”喻主人之宅，以“流霞”、“回雪”喻舞妓的舞姿，又以“歌扇”、“舞衣”对仗，较为规整，但其立意不高，描写也显得平俗，是初唐时期舞蹈诗作品的典型。此外，还有李师道《咏舞》、虞世南《咏舞》、王绩《咏妓》等。这类诗歌内容相似，皆是描写舞人之美，对舞蹈的形容也多是“回雪”、“歌扇”、“舞衣”之词，显得千人一面，缺乏个性。此外还有描写舞妓的诗歌，如宋之问《伤曹娘二首》其一曰：“凤飞楼伎绝，鸾死镜台空。独怜脂粉气，犹著舞衣中。”诗歌与前朝宫体诗所用意象十分类似，对舞妓去世虽然感伤，

但更像是对失去心爱之物的惋惜，忽略了舞者与诗人的情感互动。当然诗歌并未流于猥亵，其中的感情也是细腻真实的。

此时的舞曲歌辞，除新制颂圣雅乐之外，亦有相当数量的乐府旧题。与盛唐及其后相比，这一时期的舞曲歌辞以继承前朝为主，并无新创。如《折杨柳》本为乐府旧辞，属横吹曲辞。郑愔、沈佺期、卢照邻、乔知之等皆有作，内容也多伤怀征人，与前代主题一脉相承。舞曲歌辞中艺术水平较高者当属谢偃《踏歌词》及李峤《东飞伯劳歌》。因为作者较高的文学素养，也使其诗歌较同时期其它作品具有较高的艺术性。

二、渐入佳境的盛唐舞蹈诗

盛唐时期的舞蹈诗内容较之前更为丰富。由于玄宗自身的艺术修养及对乐舞的喜好，再加之开放的社会环境、高昂的盛世情绪，使得社会呈现出一派歌舞升平的景象。与之相应，唐代舞蹈也欣欣向荣，舞蹈诗的内容也大为丰富了。这一时期民间舞蹈逐渐兴盛，王侯公卿之间交往宴饮频繁，舞蹈种类较多，诗人创作的艺术水平也大为提高，这些都促进了盛唐舞蹈诗的创作。

此时舞蹈诗创作群体正由朝廷重臣向普通官僚和民间士人转移，但其创作主体仍然是上层文人。一批优秀的舞蹈诗作者涌现出来，如李白、杜甫、储光羲、王昌龄等。几乎所有的优秀盛唐诗人皆有舞蹈诗作品，这也说明了当时乐舞的繁荣。不过，与中晚唐相比，此时朝廷对乐舞的控制仍然是十分严格的，宫中禁曲受到严密监管而不得外传，王建《霓裳词十首》（其四）曰：“旋翻新谱声初足，除却梨园未教人。宣与书家分手写，中官走马赐功臣。”可见玄宗时宫廷乐舞是不得轻易外传的，即使对朝中大臣也有限制，仅有少数功臣能得到宫中禁曲。是以此时的舞蹈诗创作中，还是以雅乐舞词、宴游诗、应制诗为多，而中下层官僚及士人所作舞蹈诗则多为前代流传下来的舞曲歌词或涉及自舞的诗歌。宫廷舞蹈诗创作中，水平较高者当为张说、张九龄等的诗歌，如张说《破阵乐词二首》为六言八句，句式整饬、辞藻宏丽，既有对征战功业的追述，亦有对功成志得的赞美，与其它《破阵乐》词相比其艺术水平高出许多。此外，其《苏摩遮五首（亿岁乐）》是对娱乐性乐舞“苏摩遮”的详实记录。张说的其它舞蹈诗，如《舞马词六首》、《十五日夜御前口号踏歌词二首》内容虽不出颂圣，但亦为脍炙人口的佳作。

此时的舞蹈诗内容较初唐充实。由于宫廷乐舞的种类丰富，盛唐时期的宫廷应制诗内容也不再局限于对馆阁楼台的赞美或者对太平之世的歌颂，诗人们更乐于对乐舞欢庆场面加以出色的描写。如王维《奉和圣制十五夜然灯继以酺宴应制》：

> 上路笙歌满，春城漏刻长。游人多昼日，明月让灯光。鱼钥通翔凤，龙舆出建章。九衢陈广乐，百福透名香。仙伎来金殿，都人绕玉堂。定应偷妙舞，从此学新妆。奉引迎三事，司仪列万方。愿将天地寿，同以献君王。

诗中再现了上元节歌舞狂欢的场面。《旧唐书》记载：“（天宝三载十一月）癸丑，每载

依旧取正月十四日、十五日、十六日开坊市门燃灯，永以为常式。”[①]此诗正是对这一节日风俗的记载。诗歌主题描写上元夜游人如织的场面，并对广乐遍陈、舞妓妙舞进行了细致的描绘。诗歌因是应制而作，少不得“愿将天地寿，同以献君王”之类祝颂之词，但大量篇幅用于记录游人、乐舞，较初唐应制诗更为充实饱满。

此时出现了一些优秀的咏舞诗。盛唐咏舞诗已渐渐脱离宫体的氛围而开始关注舞妓的内心情态，不仅在于舞姿的描写，更在于情态的刻画，描写手法也更为多样，形象的塑造也更有个性。这些诗歌多出现于士人燕集场合。如崔颢《岐王席观妓》虽是描写舞蹈，但更多是舞女情态的再现，“拂匣先临镜，调笙更炙簧。还将歌舞态，只拟奉君王”，此二句虽未直接记录舞姿，但舞妓之婉转娇媚已如在眼前。又如孟浩然《崔明府宅夜观妓》及《宴崔明府宅夜观妓》二诗则是典型的咏舞诗，诗中以洛神喻舞妓，不仅写其歌声之妙，更写其醉态之媚、舞姿之美，其中“汗湿偏宜粉，罗轻讵著身”之句，以何宴之典喻舞妓容色之美，可谓独出心裁。李白《邯郸南亭观妓》则与一般咏舞诗相异，诗中不仅有舞女情态的描写，更由今昔之乐而生人生之悲，是对咏舞诗主题的进一步拓展。这类诗歌中，最为典型者当属岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》，从诗中对舞容的描写来看，所写对象似乎是胡旋舞。诗歌不仅对舞者高超舞技大为称赞，而且对舞蹈的来源、动作、舞曲皆有如实的记录，是研究唐代舞蹈不可多得的资料。

这一时期出现一类描写自舞、表现个人情感的舞蹈诗。这类诗与一般咏舞诗不同。诗歌是对眼前之舞的描写，舞蹈只是作为一个意象穿插在诗歌之中，以舞来表现舞者内心情感的变化。有些诗歌的舞蹈者是诗人，而有些诗歌的舞蹈者是诗歌所赠对象。李白诗歌中常有舞者形象，但这些舞者并非舞妓，多是李白本人或友人。如其《忆旧游寄谯郡元参军》：“紫阳之真人，邀我吹玉笙。餐霞楼上动仙乐，嘈然宛似鸾凤鸣。袖长管催欲轻举，汉中太守醉起舞。”此中的“汉中太守”当为“汉东太守”，与紫阳真人皆为李白好友，三人开怀畅饮，酒酣起舞，于情结高涨之时拂然起舞，足见洒脱愉悦。又有《月下独酌》：“我歌月裴回，我舞影零乱。醒时同交欢，醉后各分散。”诗人与月、影为友，且歌且醉，忘情自适。又有《九日登山》：“齐歌送清扬，起舞乱参差。”这些诗句皆表现了诗人在酒酣忘情时的歌舞自愉，其中百味则令人深思。

盛唐时期的舞曲歌词创作仍然兴盛，出现了一些新制舞曲，如《山鹧鸪》即其一。《山鹧鸪》约作于玄宗开元年间，为教坊曲名。此舞曲先起于民间，伴以舞踏，后为文人所作，大约由于原在民间时多模仿鹧鸪啼叫而歌，是以声调哀怨。《山鹧鸪》在民间女妓中十分流行，“其声凄怨动人，迥出常调”。[②]《全唐诗》卷二十七《山鹧鸪》题下注此诗为“羽调曲”，其内容多征戍空闺之愁。此曲在唐代颇受欢迎，直至晚唐仍有极大的影响力，如郑谷即以鹧鸪诗得名，号为“郑鹧鸪”。

伴随着作者群体扩大和舞蹈艺术性的提高，盛唐时期的舞蹈诗发展到新的水平。此

[①] [后晋]刘昫撰《旧唐书》(卷九)，北京：中华书局 1975 年版，第 218 页。
[②] 任半塘著《唐声诗》(下)，上海：上海古籍出版社 2006 年版，第 105 页。

时舞蹈诗具有更高的审美价值，描写内容更加丰富，而且出现了一些优秀的咏舞诗。但由于宫中对乐舞的严格管制，民间乐舞发展受到一定限制。总之，此时的舞蹈诗创作尚处于探索、积累时期，为中唐舞蹈诗创作的巨大成就奠定了基础。

三、成就斐然的中唐舞蹈诗

安史之乱使唐朝廷受到巨大的冲击，宫廷乐舞从此走向衰落。虽有几代“中兴”之君极力恢复雅乐，但唐代舞蹈经过了盛唐的高峰之后，其沦落趋势已成定局。但值得注意的是，安史乱中许多梨园弟子、教坊乐人流入民间，在宫廷乐舞衰落的同时反而带来了民间乐舞的兴盛。民间乐舞的繁荣使更多诗人能够近距离接触到乐舞，舞蹈诗作品也随之增多。中唐舞蹈诗的情感内涵发生了巨大变化，其中不仅有对舞蹈的描写，更寄托了诗人的乱离之思。丧乱使诗人的生活与心态皆发生了很大的变化，诗人将内心情感寄托于对舞蹈的回忆与描写中，使诗歌内涵更显深度。因此，中唐是舞蹈诗创作的黄金时期，此时的作品无论是数量还是质量皆超越了从前。

中唐时期描写舞蹈的诗歌数量极多，而且有大量名篇，这与此时私人蓄妓的合法化有关。宪宗朝“不禁公私乐”事实上为私家蓄妓及私人宴饮大开方便之门，民间蓄妓之风大盛，不仅是朝中官员家有乐舞，富户地主也常常蓄有家妓。许多宫廷乐人活动于民间，使民间乐舞大为丰富。王建《温泉宫行》“梨园弟子偷新谱，头白人间教歌舞”，即是当时宫廷禁曲传入民间的写照。私人交酬宴饮是乐舞上演的最佳场合，朝廷庆典及民间节日也往往有乐舞娱乐，人们可以近距离地观赏、接触舞蹈。这些都是舞蹈诗大量增加的原因。大多数著名诗人都留下了舞蹈诗名篇，如白居易《霓裳羽衣歌》、张祜《观杭州柘枝》、李端《胡腾儿》、元稹《胡旋女》等皆是此时的代表作品。中唐时期舞蹈艺术进一步成熟，这些舞蹈诗也是唐代艺术史研究的重要资料。

此时的舞蹈诗作者进一步向中下层转移，妓女的歌舞对文人诗歌的创作和传播起到极大的作用。一方面，中下层文人大量参与到舞蹈诗的创作群体之中，使此时的舞蹈诗创作数量更大；另一方面，在朝廷鼓励乐舞宴饮的风气下，文人与妓女时常接触，妓女多歌舞其诗，也成为中唐诗歌的重要传播途径。如滕迈《杨柳枝词》即为歌女周德华所唱“近日名流”词之一，成为当时的流行歌舞曲。不仅如此，妓女的选择也影响到士人对诗歌的品评，这一风气在晚唐更盛。《云溪友议》“温裴黜”条记载：“周德华在崔刍言郎中席上唱柳枝，如刘禹锡之‘春江一曲柳千条’，贺知章之‘碧玉栽成一树高’，杨巨源之‘江连杨柳麦尘丝’，而不取温庭筠、裴諴所作，二人有愧色。”[1]可见妓女的选择亦成为文人较量诗作高下的重要标准。

中唐时期舞蹈诗的情感内涵更加深刻。此时诗中内容有较大的变化，与初唐时的颂赞美圣及盛唐时的意兴盎然相比，乱离之后的乐舞给诗人留下的更多是对盛世的追忆与

[1] [唐]范摅撰《云溪友议》（卷下），北京：中华书局 1985 年版，第 65 页。

对时世的不满。一部分舞蹈诗表达了对盛唐的留恋及对人世变幻的悲伤，如杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》从眼前剑舞的精湛思及先帝时期公孙氏的舞姿，寄托着浓郁的盛世衰落之叹。又如卢纶《华清宫》"宫娃几许经歌舞，白首翻令忆建章"之句，明显流露出对今非昔比的感伤。中唐舞蹈诗中还有对当今时世的批评，如白居易《骠国乐》、《红线毯》、《胡旋女》、《西凉伎》及元稹的相关同题诗作，皆对社会弊端加以讽谏。

许多诗人在舞蹈诗中尝试分析安史之乱及王朝衰落的原因。诗人们往往将安史之乱与玄宗的纵情歌舞联系起来，认为是盛世天子的不知节制导致了动乱的产生。此时的许多舞蹈诗都表现出对盛唐乐舞的批评。盛唐乐舞以《霓裳羽衣舞》为代表，因此许多诗人便将批判的矛头指向《霓裳羽衣舞》。此时创作的大量《霓裳羽衣舞》诗皆蕴含着批评的意味，如李益《过马嵬二首》曰："世人莫重霓裳曲，曾致干戈是此中"，明确将战争之祸归于《霓裳羽衣舞》；李约《过华清宫》也曰："君王游乐万机轻，一曲霓裳四海兵"，直接揭示了玄宗因游乐而误国的事实。张祜诗歌对《霓裳羽衣舞》的批评则较为温和。作为中晚唐之交的诗人，张祜敏锐地感觉到乐舞欢愉之下的社会危机，是以在其诗中多有对初唐及盛世的追叙。虽然诗中未言及情，而今非昔比的哀思已流露于字间。如其《华清宫四首》其二：

天阙沈沈夜未央，碧云仙曲舞霓裳。一声玉笛向空尽，月满骊山宫漏长。

与此前描写《霓裳羽衣舞》的诗作不同，诗中的舞蹈背景是一片寂寞冷静的夜空。曲终人散，盛世歌舞带来的却是浓浓的忧伤。张祜诗作中还有不少描写盛唐场面，如《春莺啭》："兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。内人已唱春莺啭，花下傞傞软舞来"。《春莺啭》为初唐高宗所作，而张祜诗中乃想象杨贵妃歌舞之景，虽然没有直抒情感，但对盛世的想象正说明对时事的感触。当然，并非所有的诗歌皆寓有讽喻之意，还有一部分诗人以实录形式回忆盛唐歌舞，并未将个人情感蕴于其中，仅以诗歌再见舞蹈之美，如王建《霓裳词十首》即是代表。

由于作者群体的扩大，舞曲歌词的创作也盛极一时。中唐文人不仅对乐府旧题进一步开掘，也热衷于新制流行舞曲。如《杨柳枝》作为新制之曲，大和年间在洛阳十分流行，称为"洛下新声"。白居易又作数首《杨柳枝》词，使得此曲声誉更高，时人多有继和。因此在中晚唐舞曲歌词中，《杨柳枝》占有极大比例，多数文人皆有写作。又有《竹枝词》，本巴渝民歌，盛唐前已有，刘禹锡将其改作润色，倡为民歌体，文人多有仿作。这些新翻舞曲虽在中唐之前即有，但经过中唐文人的改造而成为当时的流行舞曲，在唐代舞蹈诗中占有重要的地位。

四、韵味无限的晚唐舞蹈诗

舞蹈诗创作在晚唐时期仍然兴盛，而且技巧更为成熟。诗歌主题虽然仍是对前代舞蹈诗内容的继承，但诗人在创作中已能融入无限的意蕴，使诗歌韵味悠长。晚唐时期宴

饮观妓诗创作仍然流行，许多诗人的作品中都有对当时歌舞表演的描写，内容多是盛赞舞者之美，感叹佳宴之盛。如许浑《观章中丞夜按歌舞》：

夜按双娃禁曲新，东西箫鼓接云津。舞衫未换红铅湿，歌扇初移翠黛颦。彩槛烛烟光吐日，画屏香雾暖如春。西楼月在襄王醉，十二山高不见人。

诗中可见晚唐时期宫廷乐舞在普通官僚家中演奏已是常事，而对舞妓容色的描写也显得纤秾适度，虽仍不离"舞衫"、"歌扇"对举之套，对舞妓也以常用的"梦中神女"相拟，但相对初盛唐的盛称女色、中唐的追忆批评已显得较为平和。又有薛能《舞者》"筵停匕箸无非听，吻带宫商尽是词。为问倾城年几许，更胜琼树是琼枝"，诗中虽然少写舞姿而仅写舞妓，但显示出了诗人纯熟的艺术技巧。此时一些颇有才华的诗人，如李群玉、温庭筠、李商隐等皆有大量的舞蹈诗作品，而且有不少是赠妓之作，如李群玉《赠回雪》、《醉后赠冯姬》等，表现了文人与妓女的亲密关系，也体现出诗人对舞妓内心世界及生活环境的关注。

与中唐时期的舞蹈诗类似，晚唐时期的诗作中也多有对盛唐的回忆，但较中唐的批评与留恋，此时的舞蹈诗更多对江河日下的感慨，情感平和而不激烈，蕴含着浓重的情思。如薛逢《开元后乐》：

莫奏开元旧乐章，乐中歌曲断人肠。邠王玉笛三更咽，虢国金车十里香。一自犬戎生蓟北，便从征战老汾阳。中原骏马搜求尽，沙苑年来草又芳。

诗歌开篇即言开元旧乐令人断肠，使整首诗笼罩于悲叹气氛之中。但诗中更多是盛世已尽的无奈与悲哀，并不像中唐诗歌一般将批评矛头直指统治者中的少数人物。此外还有郑嵎《津阳门诗》，借一曾侍玄宗的老者之口追忆旧日繁华，在史诗般的记述中蕴藏着家国衰微之叹。此类诗歌还有薛能《华清宫和杜舍人》以及杜牧的一些舞蹈诗。晚唐描写舞妓的诗歌中，有一类写旧宫人诗，多表达对昔日宫中生活的留恋以及今日境遇的哀伤。如项斯《旧宫人》"宫钗折尽垂空鬓，内扇穿多减半风"，落寞宫人的生活也似晚唐社会给人冷清衰迈之感。宫廷生活的变化也是社会变化的缩影，这类舞蹈诗中对宫妓的同情也寄寓着诗人的家国忧思。

晚唐舞蹈诗具有明显的追崇声色的倾向。一方面安史之乱事隔久远，家国衰落已成事实，而且经过中晚唐几代君主的努力，唐王朝也曾出现短暂的"中兴"局面，因此国家的衰落已不再使诗人反复思考。另一方面，许多诗人亦为藩镇僚属，处于相对独立的环境之中，是以对中央的局势少有感触。此外，民间乐舞的发达使诗人更多接触到乐舞，对舞蹈的描写、对舞妓的关注自然成为诗歌的主要部分。此时的舞蹈诗较中唐更少寄托，而仅以描写眼前声色为主，内容更为纯粹。如李商隐《歌舞》、薛逢《夜宴观妓》、李宣古《杜司空席上赋》等，皆对舞妓之美、宴饮之乐津津乐道。当然，这些诗歌并非是向初唐时期的简单回归，其更高的艺术性、更纯熟的创作技巧是初唐舞蹈诗无法相比的。

总之，随着唐代社会的变迁，舞蹈诗也被打上了深刻的时代烙印。各个阶段的舞蹈诗创作情况不仅与诗歌发展的自然过程相关，也与时代变幻紧密相连。由初唐发展至晚

唐，舞蹈诗创作主题呈现出由描写声色转向寓意寄托，再向描写声色回归的形势。但经过长期的创作实践，晚唐时期的舞蹈诗已达到纯熟圆融的境地，是整个唐代舞蹈诗艺术性的集大成者。

第二节　唐代舞蹈诗的分类

唐代舞蹈诗的分类方法并不是唯一的、固定的。根据不同的研究需要，可以将其分为不同的种类。如中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组所编的《全唐诗中的乐舞资料》即从乐舞研究的角度出发，将《全唐诗》中的乐舞诗分为音乐、舞蹈及服饰三类，而在每一类下又设子类，将音乐类诗按照音乐种类进一步细分，而舞蹈诗则又分为九类：一是健舞、软舞类，二是霓裳羽衣舞类，三是坐部伎、立部伎类，四是巾舞、拂舞、鞞舞、巴渝舞、白纻舞类，五是字舞、花舞、马舞、兽舞类，六是巫舞、庙舞类，七是舞蹈姿态类，八是杂舞类，九是歌舞游宴类。由于该书是为舞蹈研究者提供资料所用，以其中舞蹈来划分为研究提供了极大的方便。但这种划分也并非全无问题的。一是其中并列的类目并非处于同一划分层次，如健舞、软舞是唐代舞蹈的两大总类，动作激烈刚劲者为健舞，动作轻柔舒缓者则为软舞，若以此分类，则总括了所有唐代舞蹈，其它分类自然便不存在了。二是有些分类并不科学。如杂舞类的划分。《全唐诗中的乐舞资料》中将唐诗中未见名称的舞蹈皆归于杂舞，但事实上在舞蹈史中，“杂舞”另有定义。《乐府诗集》卷五十二曰：“自汉以后，乐舞寖盛。故有雅舞，有杂舞。雅舞用之郊庙、朝飨，杂舞用之宴会。”可见“杂舞”之说，本为相对于雅乐舞而存在。《乐府诗集》卷五十三至卷五十六收录有汉魏至五代的杂舞曲辞，其中即包括鞞舞、拂舞、巾舞、铎舞、白纻等杂舞的舞辞。

由此可见，对唐代舞蹈诗的分类极为复杂。本文以舞蹈诗为研究对象，必然应首先将其进行分类。但在分类中仍不可避免存在逻辑上的重复甚至混乱。分类是为了便于研究，但如果完全按照分类去研究，则往往存在交叉重叠的现象。笔者试图以最简单直观的方式对唐代舞蹈诗进行分类，同时也是对唐代舞蹈诗概念的进一步完善。本文从诗歌的角度，依照其描述对象、叙事功能及题材内容将《全唐诗》及《全唐诗补编》中的舞蹈诗分为四类：

第一类是咏舞诗。这一类诗歌即狭义的舞蹈诗，清编《全唐诗》及陈尚君先生《全唐诗补编》中约有 120 首。其一是较全面、完整地描写舞蹈的诗歌。这类诗歌篇名中常包含所咏舞蹈之名，如元稹《胡旋女》，白居易《霓裳羽衣歌》、《柘枝妓》，刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》，杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》，戴叔伦《白苎词》等。这些诗歌是最典型的咏舞诗，其中对唐代舞蹈的流程、动作、服饰以及舞者的心理情态都有细致的描写，几乎就是以诗句在勾勒舞蹈画面。这类诗歌以描写为主，间有对舞蹈的评论，有的诗歌中还有由舞蹈而引起的对相关时事的感慨，反映了诗人的艺术修养及社会责任

感，其议论、感慨皆围绕所咏舞蹈展开。其二是仅截取某一舞蹈片断加以描写的诗歌。对舞蹈的描述仅是诗歌内容的一小部分，但诗中的评论及抒情亦是由舞蹈而生发，因此也应当归为咏舞诗。诗中或明确指出所咏舞名，对其中舞蹈仅作片断描写，如白居易《看常州柘枝赠贾使君》；或对所咏之舞仅以“舞”称之，描写其中的几个动作，如张祜《舞》，薛能《舞者》，卢士政《奉陪武相公西亭夜宴陆郎中》，杜甫《即事》，顾况《宫词五首》之“九重天乐降神仙”一首等。总之，这一类诗歌中对舞蹈的描写有繁有简，但舞蹈都是诗歌中的重要内容，是诗歌的歌咏对象，因此被称为“咏舞诗”。

第二类是舞曲歌辞。值得注意的是，本文并未将《全唐诗》卷二十二中的“舞曲歌辞”全部收入，而是有一定的删补。这一类诗歌包含了《全唐诗》“舞曲歌辞”中的部分诗歌，亦包括了“横吹曲辞”、“杂曲歌辞”中的少量诗歌以及诗人集中的许多诗歌，总数约有104首，主要是舞蹈时作为伴唱但内容中舞蹈描写相对较少的诗歌。这类诗歌之所以与《全唐诗》中的“舞曲歌辞”部分并不完全一致，原因有几个方面：一是《全唐诗》中的“舞曲歌辞”中有一些诗歌是以正面描写舞蹈为主，如陆龟蒙《吴俞儿舞歌》，谢偃《踏歌词三首》以及相当一部分《白纻词》，明显是写舞容，当被视为最典型的咏舞诗，因此应被归于第一类；二是部分“横吹曲辞”、“杂曲歌辞”及诗人集中的作品在唐代已经成为流行极广的伴舞歌辞，在节日集会时常作为踏歌的舞曲，如《杨柳枝》、《竹枝词》、《采菱行》等，因此它们也应该被视为舞曲歌辞。此外，还有部分诗歌用于祝酒时自舞所唱，如《回波词》等，也是舞曲歌辞。另外，有些诗歌来自唐人小说或民间传说中的歌舞场景，如蓝采和及“河中鬼”边舞边唱的《踏歌》、夷陵女郎的《空馆夜歌》等，这些诗歌也被归于这一类。这一划分方式也并非无懈可击。以《竹枝词》、《白纻词》而言，这些舞辞都存在清唱而无舞的情况，但对于具体的诗歌，其演唱时究竟有无舞容却难以判断。因此只能将其全部作为舞曲歌辞进行整体研究。

第三类是咏舞姬的诗歌。笔者约整理出106首。舞姬的内涵较为广泛，主要有后宫善舞的妃嫔、从事歌舞表演的宫妓、士人家中的舞女姬妾以及市井乐妓。这一类诗歌与第一类的区别在于，诗歌的描写对象是舞姬而并不是舞蹈，其中虽偶尔涉及舞蹈动作和服饰，但其关注主题是舞妓的容色、日常生活情境及心态，人物并不一定存在于舞蹈场景中。因此分类是以诗歌内容为依据的，并非所有题名为咏妓的诗歌都被划入这一类。如陈子良《赋得妓》：“金谷多欢宴，佳丽正芳菲。流霞席上满，回雪掌中飞。明月临歌扇，行云接舞衣。何必桃将李，别有待春晖。”诗题虽为咏妓，但从其内容来看，则当属于典型的咏舞诗，因此并不能归于咏舞姬诗。由于歌舞艺人的特殊身份，这类诗歌大致有三个主题：其一是宫怨题材，抒发舞姬内心的痛苦及情感的压抑，以大量的“铜雀台”题材的诗歌为代表；其二是描写宫廷生活的诗歌，诗中舞姬的形象常常是欢乐活泼的，通过对舞姬生活的描写展现宫廷的奢侈华丽，这一部分以王建的《宫词》等诗歌为代表；其三是赞美舞姬容色，表达爱慕、欣赏、相思等情感的诗歌，如刘言史《赠陈长史妓（本内宫人)》、武元衡《赠歌人》，贾至《赠薛瑶英》、李约《赠碧玉》等；其四，

部分诗歌表达了对舞姬身世的同情，如李白《赠裴司马》、殷尧藩《潭州席上赠舞柘枝妓》等。这类诗歌虽然并未直接描写舞蹈，但对舞姬的生活状态有较为全面的关注和分析，从中亦可见出唐代乐舞的管理机制、表演情况以及唐代乐人的生活状态，因此是唐代舞蹈诗的重要部分。

第四类是涉及舞蹈情境的诗歌，笔者共整理出约257首，占据了唐代舞蹈诗的一大部分。这一类诗歌中描写的舞蹈动作、舞姬生活仅为烘托情境而用，或者仅是一笔带过，但其中涉及的舞蹈内容亦有重要的研究价值。这一类诗歌又包括两部分。一部分是涉及舞蹈场景的诗歌。诗歌中出现最多的是宴饮场景。唐代宴席中舞蹈表演是不可缺少的内容，因此宴饮诗是涉舞诗的最大部分。代表作品有白居易《江楼宴别》以及《咏兴五首》之“小庭亦有月”篇等；舞蹈诗中的另一重要舞蹈场景是节日集会。节日集会中的舞蹈是社会生活的一部分，对研究唐代文化具有重要的意义，此类诗歌有羊士谔《上元日紫极宫门观州民然灯张乐》等。第三类场景是祭祀。这类诗歌所占比例不多，但也不可忽视，如刘禹锡《阳山庙观赛神》等。第四类是自舞娱乐场景。诗人在诗歌中自唱自舞，多表达洒脱之意或放纵之感，如李白《月下独酌四首》之“花间一壶酒”、白居易《刘苏州寄酿酒糯米李浙东寄杨柳枝舞衫偶因尝酒试衫辄成长句寄谢之》等。唐代涉舞诗歌的另一部分是涉及舞蹈名称的诗歌。诗歌中并无舞蹈描写，但对舞蹈名称有所提及。舞蹈作为社会生活的一方面，也成为诗人情感的载体，诗歌中对舞蹈之名的记述对表达主题也起到一定的作用。如元稹《连昌宫词》中有“逡巡大遍凉州彻”、郑嵎《津阳门诗》中有“公孙剑伎方神奇”等诗句，皆对揭示诗歌主题起到一定的作用。这类诗歌也有极大的研究价值。

对唐代舞蹈诗的四大分类亦有自身的优点与缺陷。将舞蹈诗作此四类划分，本是由唐代舞蹈诗的定义衍生而来，因此对舞蹈诗几乎能全部囊括；但就具体的研究而言，若完全以这四类为基准则有相当的难度。其原因在于，虽然这四类中所收纳的诗歌尽量避免了重复，但许多诗歌事实上兼有几类特征。如有的诗歌既是舞曲歌辞又是咏舞诗，将其归入其中的任何一类加以研究都不合适；此外，在以诗中舞蹈为划分标准对舞蹈诗进行研究时，更不能完全以四大分类作为依据。以《霓裳羽衣舞》诗而言，其中既包括了直接描写此舞的诗歌，如白居易《霓裳羽衣歌》，又包括了此舞的歌辞，如王建《霓裳辞》，还有咏舞姬诗，如于鹄《赠碧玉》等，还有部分诗歌涉及此舞之名，如张继《华清宫》、李约《过华清宫》等，因此跨越了舞蹈诗分类的四个部分。总之，对唐代舞蹈诗的分类，使舞蹈诗的整体研究更具针对性和侧重性，但在对诗中舞蹈的研究上则还需根据具体情况加以判断。

第三节 唐代舞蹈诗的繁荣原因

唐代舞蹈诗的繁荣是社会、文化、政治等各方面相互作用的结果。唐代发达的舞蹈艺术为舞蹈诗的创作提供了丰富的素材，乐舞在唐人生活中充当着重要的角色，浓重的

艺术气质也成为舞蹈诗创作的动力。唐人追尚的诗酒风流拉近了士人与妓女的关系，也激发了诗人的创作灵感。唐人较高的文化修养使诗歌创作群体空前宠大，这也使舞蹈诗的繁荣成为可能。

一、发达的舞蹈艺术——舞蹈诗创作的丰厚土壤

中国舞蹈文化早在汉代已经形成了第一座高峰，而发展到唐代，又奏响了历史的新篇章。唐代舞蹈种类繁多，艺术性极高，遍及社会的各个阶层，渗透在社会生活的各个方面。唐代舞蹈艺术如历史长河中的明珠，在时间的冲刷下依然散发着夺目的光芒。正是发达的舞蹈艺术促进了舞蹈诗的繁荣。

其一，唐代舞蹈繁花似锦，是舞蹈诗创作的丰富素材。唐代舞蹈名目林立，如一座五彩缤纷的花园，绽放着舞蹈艺术中最夺目的花朵。此时已经有相当完备的乐舞管理体制，朝廷设太常寺、教坊、梨园等机构，分别管理雅乐、宫廷俗乐与法曲；太宗时设《十部乐》为宫廷燕乐，既有前代中原清乐，也有异域乐舞；其后又有坐部伎、立部伎乐舞，表演唐代宫廷经典曲目，以作朝会宴饮之用。民间的舞蹈活动更是丰富多彩。唐人不仅继承了前代传统舞蹈，也广泛吸收异域各族的乐舞艺术营养，此时亦出现了大量新制舞蹈，形成了中国舞蹈艺术的顶峰。

唐代舞蹈种类繁多。唐代舞蹈的划分方式有多种，彼此交叉重叠，界限并不分明。《乐府杂录•舞工》记载：“舞者，乐之容也。……即有健舞、软舞、字舞、花舞、马舞。健舞曲有《棱大》、《阿连》、《柘枝》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》；软舞曲有《凉州》、《绿腰》、《苏合香》、《屈柘》、《团圆旋》、《甘州》等。”[1]但《教坊记》却曰：“《垂手罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》之属，谓之软舞；《阿辽曲》、《柘枝》、《黄獐》、《拂林》、《大渭州》、《达摩》之属，谓之健舞。”[2]可见关于健舞与软舞的划分也是不明晰的。之所以出现这种情况，是由于唐代乐舞发展变化极快，乐舞的特点呈现出多样化的特征，对其加以定义和分类皆十分困难。由于成书时间的前后差异，二书中对“健舞”与“软舞”的介绍也体现出当时舞蹈流行曲目不同。这种情况的存在是有其客观原因的。从舞蹈的发展来看，《杨柳枝》最初可能是软舞，但在晚唐时期由于薛能的创作及改编，则又出现健舞《杨柳枝》；而《柘枝》虽然在二书中皆被列为“健舞”，但在晚唐时期又有软舞《屈调柘枝》（简称《屈柘》），二者之间有明显的继承关系。[3]

如果以舞蹈风格为划分依据，所谓“健舞”，即动作矫健明快，运动量较大、以旋转、腾跳为特点的舞蹈，而“软舞”则是抒情性强、节奏舒缓、动作柔婉的舞蹈。前者

[1] [唐]段安节《乐府杂录》，北京：中华书局 1985 年版，第 19 页。
[2] [唐]崔令钦撰，任半塘笺订《教坊记笺订》，北京：中华书局 1962 年版，第 34 页。
[3] 见王克芬《健舞<柘枝>和软舞<屈柘枝>》一文，王克芬《舞论：王克芬古代乐舞论集》，兰州：甘肃教育出版社 2009 年版，第 332 页。

如著名的《剑器》舞，正如杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》中所写："㸌如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光"，可见此舞颇有气势，令人惊心动魄。胡腾舞也是健舞，其动作以腾跳踢踏为主，因其运动量极大，舞者主要由男子担任。又有胡旋舞，本由中亚传入，舞蹈特点在于连续不断地旋转，男女均可表演，据说杨贵妃、安禄山皆是胡旋能手。元稹《胡旋女》诗曰："蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫。骊珠迸珥逐飞星，虹晕轻巾掣流电。"可见此舞旋动作极快，犹如羊角、火轮，又如流星、闪电。唐代较著名的健舞还有《柘枝》舞与《杨柳枝》，皆是动作较为激烈的舞蹈。唐代亦有许多著名的软舞，《全唐诗》中许多诗篇描写了软舞的柔美婉转。如张祜《春莺啭》："内人已唱春莺啭，花下傞傞软舞来"，可见《春莺啭》动作舒展妩媚，舞曲悠扬轻柔，是典型的软舞。此舞据传由高宗命乐人白明达所制，本是高宗情动于心而制曲，自然显得一片优雅风流。《绿腰》（又名《六幺》）在唐代舞蹈诗中也有记载，李群玉《长沙九日登东楼观舞》曰："南国有佳人，轻盈绿腰舞"，又曰："慢态不能穷，繁姿曲向终"，可见此舞动作柔软轻盈，节奏缓慢，舞姿变化极多。此外《凉州》、《回波乐》、《团乱旋》、《苏合香》、《想夫怜》、《半社渠》等亦是当时有名的软舞。

唐代还有许多未加以归类的舞蹈，如《凌波曲》、《菩萨蛮》、《叹百年》、《火凤舞》、《骠国乐》等。这些舞蹈，有的由传统乐舞改造而成，有的为异域传入，有的为宫廷乐师所作，皆是唐代舞蹈艺术的瑰宝。此外，在许多诗歌中还提到舞蹈之名，如《采莲》、《绿钿》、《赤白桃李花》、《解红舞》、《采菱》等，这些舞蹈未见其它资料记录，而唯有唐代舞蹈诗将其名目保存下来。

唐代还有一类歌舞戏，有简单的情节故事，以舞蹈表现其内容，类似于现代的舞剧。《教坊记》中对这些歌舞戏有所记录。著名的歌舞参军戏《踏谣娘》，又名《谈容娘》，源起于北齐民间故事，是当时最受欢迎的乐舞节目。《全唐诗》中收常非月《咏谈容娘》一首："举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人压看场圆。歌要齐声和，情教细语传。不知心大小，容得许多怜。"从诗中可见，《谈容娘》既有歌舞动作，也有令人动容的情节，而且感染力极强。《旧唐书•郭山恽传》记载，中宗在一次宴饮时令众人即兴表演节目，工部尚书张锡即表演了《谈容娘舞》[①]，足见这一舞蹈在当时十分普遍。流行于唐代的歌舞戏还有《钵头》、《大面》等，前者为西域传入，与汉代角抵戏《东海黄公》可能有一定的渊源关系；后者为北齐时假面舞《兰陵王破阵舞》演变而来。这些舞蹈在唐代受到极大的欢迎，说明了唐代社会的开放性与包纳性。

唐代种类繁多、名目百出的舞蹈为唐代舞蹈诗提供了丰富的写作素材。唐代舞蹈诗之成就之所以超出前代，其重要的原因在于诗人笔下的舞蹈皆是眼前所见，是鲜活具体的舞蹈形象。没有丰富的唐代舞蹈艺术，唐代舞蹈诗亦成为千篇一律的呻吟，不可能取得如此巨大的成就。

[①] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷一百八十九），北京：中华书局 1975 年版，第 4970 页。

其二，舞蹈艺术与唐人生活密不可分，培养了唐人的艺术气质。舞蹈活动在唐人生活中无处不在。唐代朝廷雅乐制度十分完善，而节日庆典常有大型乐舞百戏活动，民间也有自发的节日狂欢，士人燕集时往往有乐舞祝兴。歌舞艺人在公众场合的献舞卖艺也开始出现。舞蹈对唐人而言，不仅是一种娱乐手段，更是内心情感的表达与宣泄。舞蹈是唐人生活的重要部分。正是舞蹈艺术培养了唐人的艺术气质，也成为舞蹈诗创作的动力。

唐代舞蹈风行于朝野上下。以宫廷燕乐而言，唐代宫廷有歌舞大曲，即集器乐演奏、歌唱、舞蹈于一体的乐舞套曲，乐曲极长，分“散序”、“中序”、“破”三大部分，而每部分又有若干小段，是以结构十分宠大。《教坊记》中列出唐代大曲46种，其中最著名者当为《霓裳羽衣曲》。此曲散序共有六拍，不歌不舞而自由演奏，曲调悠扬飘渺。白居易《重题别东楼》有“宴宜云髻新梳后，曲爱霓裳未拍时”之句，又其《霓裳羽衣歌》中，“散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。中序擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰拆”四句，皆言《霓裳》散序之美，也说明其规模之大。此外，太宗所制《秦王破阵乐舞》也是声势极大的燕乐大曲，玄宗时所制《千秋乐》、《雨淋铃》以及其后德宗所制《中和乐舞》等，皆为唐代著名的燕乐。这些乐舞为唐代诗歌的创作提供了动人的歌咏对象。唐代雅乐与燕乐的界定是并不严密的，有许多乐舞，既奏于庙堂，也在朝会燕集中使用，这也使许多舞蹈具有仪式性、娱乐性的双重价值。

几乎整个唐代都有人们在节日庆典时歌舞狂欢的记录。舞蹈是唐人庆祝节日的重要方式。踏歌在唐代极受欢迎，尤其是元宵佳节的游乐中常有大型踏歌表演。《旧唐书》记载，先天二年上元夜，宫中“出内人连袂踏歌，纵百僚观之，一夜方罢”[①]，玄宗时期上元日夜晚娱乐歌舞更是热闹非凡，张说《十五日夜御前口号踏歌词二首》其一曰：“花萼楼前雨露新，长安城里太平人。龙衔火树千重焰，鸡踏莲花万岁春。”诗虽有溢美之词，但也反映了上元之夜的欢乐气氛。不仅官方组织娱乐活动，民间也时常在节日里自发狂欢。“泼寒胡戏”本是流行于西域的一种娱乐活动，人们在腊月载歌载舞，相互泼水为戏，同时尽情歌舞，齐唱《苏摩遮》。张说《苏摩遮》诗云：“绣装帕额宝花冠，夷歌骑舞借人看。自能激水成阴气，不虑今年寒不寒”，便是对这一娱乐乐舞的记述。玄宗时始设八月初五为“千秋节”，其后天子多以生日为节，是日必有歌舞庆祝。《新唐书》记载，千秋节时有舞马表演，又于勤政楼设宴，引象、犀入场拜舞。又有宫人数百衣锦绣舞服，奏《小破阵乐》，可谓举国欢庆，热闹非凡。《全唐诗》中的不少《舞马词》，即是舞马表演时舞曲之词。

唐代士人宴集时常以歌舞佐兴。许多宴饮诗皆提到歌舞表演，这已成为宴饮文化的重要部分。不仅如此，一些歌舞艺人还在酒肆、广场等地公开表演，如常非月《咏谈容娘》即曰“马围行处匝，人压看场圆”，可见这是一次在公共场所（可能是街头广场）

[①] ［后晋］刘昫撰《旧唐书》（卷七），北京：中华书局1975年版，第161页。

的歌舞戏表演。又有贺朝《赠酒店胡姬》诗“胡姬春酒店，弦管歌锵锵”，可见当时的酒店中也时常有胡姬表演助兴。还有杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》，由其中“观者如山”之句也可看出这是一次公开的卖艺表演。

唐人不仅喜好欣赏歌舞，还时常以舞蹈表达自身的要求或感受。在两《唐书》中，有许多公主、皇子自舞的记载。如太平公主曾在高宗面前歌舞以求嫁[1]，而中宗女安乐公主再婚，太平公主也与其夫武攸暨起舞祝贺[2]。在唐人的生活中，舞蹈是表达心愿的一种方式。事实上唐代皇室贵戚以及许多朝臣都精于歌舞，如武后侄孙武延秀即善跳胡旋，并以此赢得了安乐公主的欢心；安禄山身体肥壮，“腹垂过膝”，但在玄宗前作胡旋舞，却“疾如风焉”[3]；开元时将军裴旻的剑舞无人能及，唐文宗下诏封李白诗歌、裴旻剑舞及张旭草书为“三绝”。又《旧唐书•郭山恽传》记载，“时中宗数引近臣及修文学士，与之宴集，尝令各效伎艺，以为笑乐。工部尚书张锡为《谈容娘舞》，将作大匠宗晋卿舞《浑脱》，左卫将军张洽舞《黄獐》”，这些都说明了许多朝臣也是舞蹈高手，可以即兴而舞。

舞蹈艺术渗透在唐人生活的各个方面，已成为唐人兴象的重要部分。处处歌舞的生活环境使唐人拥有独特的艺术气质，更乐于以诗歌来展现内心世界。这些诗歌歌咏了唐人的艺术生活，充满了对乐舞的诗性描绘。乐舞与诗歌的紧密结合诞生了数量巨大的舞蹈诗。

其三，唐代舞蹈具有极高的艺术性，也对舞蹈诗的创作提出了要求。唐代舞蹈中有众多的精品，不仅流行于当时，对周边邻国及后世也有巨大影响。仍以《霓裳羽衣》为例，其舞曲悠扬漫长，舞容盛大华丽，不仅有独舞、双人舞，而且有以一人为主的大型群舞。白居易《霓裳羽衣歌》中对此舞有详细的描写：“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。”可见此舞动作优美，服饰华丽，给人极大的审美享受。《霓裳羽衣舞》创制于天宝年间，其后虽因安史之乱而衰落，但直到中晚唐仍然持续上演，成为唐代舞蹈的代表。又如姚合《剑器词》，描写的是男子群舞，舞者手执干戈舞于堂上，模拟战争场面，使观者眼前仿佛重现昔日战争惨烈景象，可见其舞蹈场面的生动。《秦王破阵乐》为太宗所制，每演奏，“观者见其抑扬蹈厉，莫不扼腕踊跃，凛然震竦”[4]，也足见其巨大的感染力。此舞流传甚广，在当时即传入印度及日本。史载玄奘至天竺（今印度），其王尸罗逸多召见，并询问他“国有圣人出，作《秦王破阵乐》，试为我言其为人”。[5]可见《秦王破阵乐》在印度已早有盛名。而武则天时期，日本遣唐使栗田正人将此舞带回日本，至今日本尚存有《破阵舞图》。这些都说明了唐代舞蹈的巨大影响力。

[1] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷八十三），北京：中华书局 1975 年版，第 3650 页。
[2] 同上，第 3655 页。
[3] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二百），第 5368 页。
[4] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二十八），北京：中华书局 1975 年版，第 1046 页。
[5] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二百二十一），北京：中华书局 1975 年版，第 6237 页。

唐代出现了众多的优秀舞蹈艺术家，他们为唐代舞蹈的发展作出了巨大的贡献。唐玄宗即可谓是当时一流的音乐家，而杨贵妃不仅通晓音律，而且能歌善舞，《霓裳羽衣舞》是她最擅长的舞蹈，曾自矜“霓裳一曲，足掩前古”①，是以后人诗文中描写《霓裳羽衣舞》时常与杨贵妃联系在一起。唐代宫廷中还有许多舞姬与乐工，他们对唐代的舞蹈也作出了巨大的贡献。如新丰女伶谢阿蛮即由于善舞《凌波曲》而受到贵妃的厚待，经常出入宫中，也是杨国忠及杨氏诸姨宅中的常客。在《全唐诗》中还有一首属名杨贵妃的咏舞诗《赠张云容舞》，描写了张云容舞技的精湛。张云容其人其事仅见于野史小说，但也可见是宫中舞妓。此外，一些宫廷乐人在唐代舞蹈的发展中也功不可没。李可及为懿宗时乐官，“能新声”、“自度曲”，曾为悼念懿宗爱女同昌公主制《叹百年》舞，“教舞者数百，皆珠翠襐饰，刻画鱼龙地衣，度用缯五千，倚曲作辞，哀思裴回，闻者皆涕下”，可见此舞之摧折人肠。李可及又于安国寺作《菩萨蛮舞》，观者如见到真佛降生。这些优秀的舞蹈作品也为李可及赢得了懿宗的喜爱，不仅任命其为威卫将军，在其为儿子娶妇时还赐以大量珠宝，李家一时荣宠无比。②除了上述的宫廷舞蹈家，不少民间舞蹈家也颇负盛名。如公孙大娘被称为“唐宫第一舞人”，本于民间献艺，后被邀入宫中表演。一些唐代舞蹈诗也留下了许多著名妓人的名字，如曹十九、曹娘、李家、王福娘等。

正是唐代高超的舞蹈艺术对舞蹈诗的创作提出了要求。诗人在欣赏舞蹈时内心感受到极大的触动，而唯有诗歌能将此时的高昂情绪记录下来。诗歌是唐代最成熟的文学形式，其与舞蹈共同的抒情性也使二者的沟通成为可能。唯有舞蹈诗才能展现唐代舞蹈的辉煌。

二、宴乐、士人与妓女的关系——舞蹈诗创作的灵感来源

唐代社会的宴游风气是舞蹈诗创作的灵感来源。舞蹈诗的创作地点、创作内容有相当的比例是宴饮或集会，这与唐代的宴饮风气是分不开的。正是唐代的宴饮文化与士大夫的蓄妓之风，使舞蹈成为唐人日常生活的一部分，也使得舞蹈诗大量出现。许多唐代舞蹈诗同时又是宴饮诗，这反映出宴乐文化对唐代舞蹈诗创作的影响。

首先，唐代宴乐风气极盛，为舞蹈诗创作提供了良好的契机。中国的宴饮传统渊源流长。《诗经》中即有许多宴饮诗。《小雅》中的大量篇什即反映出当时的宴饮场面。如《小雅•桑扈》描写的是一次外交饮宴，表现了诸侯与天子的和睦关系；而《羔羊》、《棠棣》则以宴饮向臣下、亲族示好，从而起到笼络人心的效果。宴乐文化体现着深层的礼乐精神，这也是历代统治都皆重视宴饮活动的重要原因。汉代亦有许多盛大的宴飨活动。作为中国乐舞发展的第一个高潮期，汉代留下了大量关于乐舞活动的记载。节日庆典、

① [宋]王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》（卷三），成都：巴蜀书社 2000 年版，第 53 页。
② 见《新唐书•曹确传》，[宋]欧阳修撰《新唐书》（卷一百八十一），北京：中华书局 1975 年版，第 5351 页。

宗庙祭祀、征战庆功等场合，都会有大型宴饮活动，同时也会有乐舞百戏表演，而宴乐盛况更是许多汉代画像石、画像砖反映的主题。山东沂南汉墓出土的画像石，描绘的就是宴饮场面。画面上不仅有忙碌的庖厨，亦有宴饮的宾客，还有七盘舞、飞剑跳丸等百戏，旁边还绘有伴奏的乐队。汉代宴乐极盛，不仅朝中时有宴饮，一些高官显宦也喜好歌舞宴乐。如汉成帝时丞相张禹与其弟子戴崇颇有交谊，“崇每候禹，常责师宜置酒设乐与弟子相娱。禹将崇入后堂饮食，妇女相对，优人管弦铿锵极乐，昏夜乃罢”[①]。魏晋南北朝时期宴乐更甚。魏明帝时宫中歌舞伎人达到上千[②]，足见当时宫廷宴乐的兴盛。汉代出现至魏晋大盛的“以舞相属”，即是宴会中主宾以舞相邀，不仅说明乐舞已成为重要的交际手段，也显示出当时宴饮的频繁。史载晋谢尚曾在王导家的宴会上表演《鸲鹆舞》，可见当时宴会上的舞蹈不仅限于舞妓艺人表演，还有许多官员也乐于参加。南北朝时期也有许多朝廷宴饮的记录。《南齐书•王俭传》记载：齐高帝萧道成宴群臣，使众臣各自表演技艺，“褚渊弹琵琶，王僧虔弹琴，沈文季歌子夜，张敬儿舞，王敬则拍张”[③]，可见宴饮中表演歌舞是常事。此时的宴集之风很盛，而且大多以各个文学团体为中心，如齐永明年间的“竞陵八友”以及梁武帝时期组织的宫廷文人唱和燕集活动皆是代表。宴集必有歌舞诗酒，魏晋南北朝的诗酒风流对唐人的精神气质产生了不小的影响，也使得唐代宴饮之风盛行。

初唐宴游之风产生了许多宫廷应制诗，其中包含了对舞蹈场景的描写。初唐时朝中即多有宴会。武德九年太宗初次主持政事，即下诏倡导朝廷上下应多加交流，官员之间应多加联络：“有隋御宇，政刻刑烦。上怀猜阻，下无和畅。致使朋友游好，庆吊不通；卿士联官，请问斯绝。自今已后，宜革前弊，庶上下交泰，品物咸通。布告天下，使知朕意。”[④]可见太宗是积极倡导人际交往的。宴饮是人际交往的重要手段，是以唐初宫廷宴乐活动十分频繁，太宗政事之暇也乐于游宴。谢偃《听歌赋》曰：“君王以政隙务闲，披玩馀日，……于是征赵女，命齐倡。”[⑤]《旧唐书•音乐志》亦称：“贞观元年，宴群臣，始奏《秦王破阵》之曲。”太宗对游宴的支持态度，也使后继者更热衷于宴乐活动。高宗武后时期宫廷游宴集会十分流行，尤其是武后统治时期多次率领群臣宴游。中宗景龙年间，朝中宴集娱乐大兴。中宗本好玩乐，加之有上官婉儿的组织，一时各种宴集赋诗活动纷纷展开。据史料记载，中宗朝景龙二年至四年，宴会次数竟达四十七次之多，宴游的频繁也使得此时形成了宫廷应制诗创作的高潮。初唐时不仅朝中时有集会，一批皇室女性也积极组织、参与集会，如太平公主、桂阳公主、安乐公主、长宁公主以及上官婉儿等。公主们华丽的庄园成为朝臣诗酒宴集的场所，而宴饮活动中的舞蹈表演更激起

[①] [汉]班固撰《汉书》(卷八十一)，北京：中华书局 1962 年版，第 3349 页。

[②] 见《三国志•魏书•明帝记》。[晋]陈寿撰，[南朝宋]裴松之注《三国志》(卷三)，上海：上海古籍出版社 2002 年版，第 81 页。

[③] [梁]萧子显撰《南齐书》(卷二十三)，北京：中华书局 1972 年版，第 290 页。

[④] [唐]刘肃撰，许德楠、李鼎霞点校《大唐新语》(卷十)，北京：中华书局1984年版，第148页。

[⑤] [清]董诰撰《全唐文》(卷一百五十六)，上海：上海古籍出版社 1983 年版，第 701 页。

了诗人的想象，因此此时的宴游应制诗中有不少对舞蹈场面的描写。《全唐诗》中的多首《安德山池宴集》、宋之问《宴安乐公主宅得空字》、韦元旦《侍宴长宁公主东庄应制》等诗中皆涉及舞蹈场面。还有一些诗歌虽未以“宴集”、“应制”命名，但也可能作于宴饮，席上的舞蹈及舞妓是诗人歌咏的对象，如杨师道《咏舞》、虞世南《咏舞》、崔液《踏歌词二首》、李峤《舞》等皆是此类。

玄宗朝私家宴饮发展迅速，也促进了舞蹈诗的创作。初唐时期的宴饮之风主要流行于宫廷及上层官僚之中，而自玄宗朝，私家宴乐逐渐兴盛起来。尤其是开元中期以来，朝廷富庶，经济繁荣，玄宗亦产生了与民同乐的想法。开元十二年《内出云韶舞敕》曰：“自立云韶内府，百有余年，都不出于九重。今欲陈于万姓，冀与群公同乐，岂独娱于一身？”[①]而且在开元十七年，玄宗又设千秋节，并下制全国庆贺：“自朝及野，福庆同之，并且坐食，食讫乐饮。”[②]正是在这种态度的鼓励下，盛唐时期民间乐舞十分兴盛。而玄宗为表现太平盛世的气度，亦大力提倡朝臣宴乐。开元十八年正月二十九日敕：“至春末以来，每至假日，百司及朝集使任追游赏。”[③]又有开元二十二年六月敕：“自今以后，宜听五日一辰，尽其欢宴。”[④]开元十八年至天宝十四年，玄宗多次下诏鼓励朝臣休假游宴。玄宗对游宴的支持与重视使得朝臣私家宴饮也发展迅速。《新唐书•孙逖传》记载：“时海内少事，帝赐群臣十日一燕”，足见当时宴乐的频繁。

中晚唐帝王对宴乐完全放开，促进了士人的交流，也使舞蹈诗创作更加活跃。虽然盛唐的宴乐之风被安史之乱冲断，但经过了德宗、代宗时期对乐舞的重建，德宗时期宴乐之风又兴盛起来。贞元元年诏曰：“今兵革渐息，夏麦又登。朝官有假日游宴者，令京兆府不须闻奏。”[⑤]朝廷还规定正月晦日、三月三日、九月九日这三节百官可以游宴玩赏。不仅如此，德宗甚至赐钱供百官游宴。《唐会要》记载：“每节，宰相以下及常参官共赐钱五百贯。翰林学士共赐一百贯。左右神威神策龙武等三军共赐一百贯。金吾英武威远及诸卫将军共赐二百贯。各省诸道奏事官共赐一百贯。”可见德宗朝对官员宴乐的支持力度更大，已远超出了盛唐时期。因此《唐国史补》曰：“长安风俗，自贞元侈于游宴。”[⑥]德宗朝对宴乐的完全放开使朝廷官员得以自由支配自己的闲暇时间，而民间百姓也能够享受娱乐生活。史载唐文宗参加过许多宴乐活动，开成二年，“上幸十六宅，与诸王宴乐”（《新唐书・文宗本纪》），又“庆成节，赐群臣宴于曲江，上幸十六宅，与诸王宴乐”，而开成四年，“幸勤政楼观角抵、蹴鞠”。唐文宗之好宴乐，与其在“甘露之变”后以宴乐麻醉自己不无相关。中唐时期君王的喜好宴乐交游使当时民间宴乐之风大盛，士人宴饮活动也大为增加，而与之相伴生的是唐代舞蹈诗的创作数量增多，描写

[①] [宋]宋敏求编《唐大诏令集》（卷八十一），北京：商务印书馆 1959 年版，第 466 页。

[②] [清]董诰撰《全唐文》（卷五），北京：中华书局 1983 年版，第 166 页。

[③] [宋]王溥撰《唐会要》（卷二十九），北京：中华书局 1955 年版，第 540 页。

[④] 同上，第 540 页。

[⑤] 同上，第 541 页。

[⑥] [唐]李肇撰《唐国史补》，见上海古籍出版社编《唐五代笔记小说大观》（上册），上海：上海古籍出版社 2000 年版，第 197 页。

内容也不仅限于宫廷燕乐，也多有私家舞蹈艺人的表演以及民间乐舞活动，其中反映的社会生活更为丰富了。

晚唐时期宴乐之风持续兴盛。由于帝王的支持与倡导，朝臣宴饮集会成风，甚至到了贻误政事的程度。唐武宗曾颁《戒官僚宴会诏》，要求官员务必简省，不得因游宴影响公务："州县官比闻纵情杯酒之间，施刑喜怒之际，致使簿书停废，狱讼滞冤。其县令每月非暇日，不得辄会宾客游宴。其刺史除暇日外，有宾客须申宴饯者听之，仍须简省。诸道观察使任居廉察，表率一方，宜自励清规，以为程法。[①]"从这一诏书看来，此时的官员饮酒游宴之风过于频繁奢侈，以至引起了君主的忧虑。事实上除少数帝王之外，许多晚唐君主热衷于乐舞娱乐。一方面他们本身受宦官掌控，唯以宴乐歌舞自娱，另一方面也因宦官为达到把持朝政的目的，极力鼓动君主宴乐，从而分散他们对朝廷事务的注意力。是以晚唐时期许多君主对宴乐活动十分嗜好，懿宗"游宴无节"，以至于咸通四年元月左拾遗刘蜕对其上疏劝谏，但懿宗并未采纳，反而本加厉："殿前供奉乐工常近五百人，每月宴设不减十馀，水陆皆备，听乐观优，不知厌倦，赐与动及千缗。曲江、昆明、灞浐、南宫、北苑、昭应、咸阳，所欲游幸即行，不待供置，有司常具音乐、饮食、幄帟，诸王立马以备陪从。"[②]当时的国家政权已处于风雨飘摇之中，但上自君主、下至士人的宴乐游赏仍然愈演愈烈，这也刺激了中晚唐时期的舞蹈诗创作。

其次，蓄妓之风使得唐代妓乐极为发达，也推动了舞蹈诗的繁荣。唐代舞蹈诗的兴盛，与妓乐的繁荣不无联系。妓乐古已有之，自隋统一之后大盛，在唐代更是得到长足的发展。宫中既有宫妓，各级官府亦有官妓，尤其是中唐之后，随着士人生活的闲散风雅及朝廷对民间乐舞管制的放松，家妓也兴盛起来。妓女们优美的风姿与动人的技艺成为唐代诗人歌咏的对象。

初唐时期与唐前社会相似，妓女主要供宫廷及皇室成员娱乐，是以初唐时期的舞蹈诗多以描述宫中妓乐为主。玄宗时期宫廷妓乐活动频繁，也使描写宫廷女乐的舞蹈诗大量出现。许多舞蹈诗中描写了宫妓的生活。如王涯《宫词三十首》其五"夜久盘中蜡滴稀，金刀剪起尽霏霏。传声总是君王唤，红烛台前著舞衣"，即表现了宫妓应召而舞之前的忙乱情形。又有顾况《宫词五首》其四"九重天乐降神仙，步舞分行踏锦筵。嘈囋一声钟鼓歇，万人楼下拾金钱"，亦是描写宫中的歌舞景象。中唐以后宫廷妓乐虽已衰落，但大量的宫词对宫中歌舞活动仍有详细的记录，宫妓生活是诗人创作的重要题材。许多诗人借对古代宫人的描写反映唐代宫妓的生活情况，舞蹈诗中亦有为数不少的《汉宫词》、《魏宫词》、《楚宫词》，即是借古代宫妓反映当代宫廷生活场景。值得一提的是，唐代妓乐发展的重心有一个由宫廷向民间转化的过程，自玄宗朝开始，朝廷对民间妓乐逐渐放开，至中晚唐时期地方官妓及私人家妓达到极盛。"国家自天宝已后，风俗奢靡。宴处群饮，以喧哗沉湎为乐。而居重位秉大权者，优杂倨肆于公吏之前，曾无愧耻，公

[①] 李希泌编《唐大诏令集补编》（下册），上海：上海古籍出版社 2003 年版，第 832 页。

[②] [宋]司马光撰《资治通鉴》（卷二百五十），北京：中华书局 1956 年版，第 8079 页。

私相效。渐以成俗。”[①]

官妓为地方官府娱乐而设，唐代中后期官妓的大量出现，与其说与唐代诗酒宴乐之风有关，实质上反映的是地方对中央礼乐文化形式的一种模仿和复制。[②]如果说宪宗元和五年“不禁公私乐”是出于乐舞发展势头的无法遏制以及不废礼乐的考虑，那敬宗时期的允许地方政府自行设立妓乐则反映了地方宴乐的发达以及藩镇势力的强大。《唐会要》记载，敬宗宝历二年九月，京兆府上奏朝廷允许方镇自设妓乐，“不令教坊收管，所冀公私永便”，可见地方上对妓乐的需求极大。妓乐兼有女乐及礼乐的双重身份，虽然大多数场合妓乐的出现是为娱乐的需要，但其礼乐的承载功能仍然使地方政府以妓乐之名而获取了更大的名正言顺使用乐舞的权力。官妓主要用于官府宴饮中佐酒助兴，是以也被称为“酒妓”、“饮妓”。由于妓女与唐人宴饮的密切联系，官妓在舞蹈诗中亦多有出现。张祜《陪范宣城北楼夜宴》曰：“华轩敞碧流，官妓拥诸侯”，可见这次宴饮中有官妓陪酒助兴。官妓中又有营妓一类，主要是军营中所蓄之妓，因其也属于官方管理，是以也是官妓。如罗虬《比红儿诗》中的红儿，以及杨汝士《贺筵占赠营妓》中的“娘子”，以及人称“女校书”的薛涛等。

如果妓乐仅仅为宫中或官府所用，那么很多士人便可能与妓女无法接触。而唐代私家蓄妓的流行，使得妓女与文人的接触更多。蓄妓之风古已有之。家妓无需在官府入籍，是家主的私有财产，因此主人也时常以蓄妓来炫耀财富，而女妓的技艺也是家主自夸的资本。如白居易《和新楼北园偶集》即曰：“相公谓四座，今日非自夸。有奴善吹笙，有婢弹琵琶。”又有其《小庭亦有月》云：“菱角执笙簧，谷儿抹琵琶。红绡信手舞，紫绡随意歌。村歌与社舞，客哂主人夸。”诗虽自嘲为“贫家”、“村歌”、“社舞”，但从诗句中可见，白居易家中妓女人数众多，其自夸之情溢于言表。

唐代私人蓄妓极盛，上自王公贵族，下至富人商贾，家中多有私妓。史载河间王李孝恭“性豪奢，重游宴，歌姬舞女百有余人”，[③]而李林甫也是“车马、衣服侈靡，尤好声伎，侍姬盈房，男女五十人”。[④]不仅是皇亲重臣喜好蓄妓，许多诗人也养有家妓。韩愈即蓄有绛桃、柳枝二妓；白居易也家妓众多，其中最著名者当为樊素与小蛮；李白亦常携妓出游，其《东山吟》曰“携妓东土山，怅然悲谢安，我妓今朝如花月，他妓古坟荒草寒”，可见此妓当为李白家妓；另一位诗人王翰也是“枥多名马，家蓄妓乐”[⑤]。此外，富室也多蓄妓，如陶潜之裔孙陶岘是当地富户，《吴郡志》称其“文学自许，生知八音……不谋宦游，富田业”[⑥]，“有女乐一部，奏清商之曲”[⑦]。敦煌壁画中也时常以

[①] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷十六），北京：中华书局 1975 年版，第 486 页。
[②] 见欧燕《唐代地方官妓论析》，《北方论丛》2012 年第 2 期。
[③] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷六十），北京：中华书局 1975 年版，第 2347 页。
[④] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二百二十三），北京：中华书局 1975 年版，第 6346 页。
[⑤] [元]辛文房撰《唐才子传》，郑州：中州古籍出版社 1987 年版，第 40 页。
[⑥] [宋]范成大撰《吴郡志》，《四库全书》第 485 册，上海：上海古籍出版社 1987 年版 ，第 167 页。
[⑦] [清]谢旻撰《江西通志》，《四库全书》第 518 册，上海：上海古籍出版社 1987 年版，第 118 页。

士人妓乐为主题，如敦煌156窟《张议潮出行图》及《宋国夫人出行图》，图中主人公在仪卫之外，又有鼓吹及舞妓相伴。许多舞蹈诗中皆记载有诗人的家妓之名，如白居易《小庭亦有月》中的“菱角”、“谷儿”，又有《伊州》中的“小玉”、《听歌六绝句》之《听都子歌》中的“都子”等等。还有许多未见留名的家妓，更是不可胜数。

唐代咏家妓的诗歌占有舞蹈诗的极大比例，她们的动人身姿给文人们带来灵感和激情。因此许多诗歌即为赠妓而作。相传肃宗重臣元载之妓薛瑶英舞姿绝伦、风华绝代，而贾至、杨炎与元载交好，是以常能一睹薛瑶英的舞姿。贾至有诗《赠薛瑶英》，极言薛瑶英之体轻善舞，诗曰：“舞怯铢衣重，笑疑桃脸开。方知汉成帝，虚筑避风台。”。家妓因其技艺在身而地位略高于奴婢，间于奴婢与侍妾之间，也可以兼而有两种身份。因其与文人的相见场景大多为歌舞宴饮之时，是以咏妓诗亦成为舞蹈诗的重要内容。

唐代中后期家妓的兴盛，与士人艺术修养的提高以及社会环境有关。白居易即是一位精通歌舞的诗人，他的诗歌创作，在很大部分程度上是为了使家妓演唱。在《杨柳枝》舞词的创作中，白居易作出了重要贡献。从他的诗歌中可看出其对歌舞的重视，如其《残酌晚餐》诗云：“闲倾残酒后，暖拥小炉时。舞看新翻曲，歌听自作词。”同样，司空曙《病中嫁女妓》诗中亦有“黄金用尽教歌舞”之句，可见唐代士人对艺术的鉴赏能力极高，在歌舞的创作及改编中也功不可没。

唐代家妓的兴盛，除朝廷对妓乐的鼓励支持之外，也是中晚唐时期士人极力追求生活的闲散与艺术化的表现。安史之乱使诗人的心态由意兴奋发而转为彷徨惆怅，虽有德宗之制及“元和中兴”的短暂兴盛，但唐代社会的颓势已不可遏止。士人们在这一社会环境中调整心态，将人生转而寄托于诗酒艺术之中。因此，一部分诗人追求“中隐”的生活状态，即身居官位而唯好闲散的生活，将注意力由朝堂社稷转向一己身心，而宴集、游赏与酬唱则成为他们生活的主要部分。身居官位却无所事事一方面给他们大量的空暇时间，另一方面也使得他们抑郁之情需要排遣。而安慰身心的极好方式便是以歌舞自娱。白居易《七老会诗序》曰：“会昌五年三月二十一日于白家履道宅同宴，宴罢赋诗”，可见当时的宴会赋诗确是闲散而略有资财的文人生活的重要内容。

再次，唐代士人与妓女的密切关系促进了咏妓诗、赠妓诗及舞曲歌辞的产生。唐代诗人与妓女的交往颇多，李白、杜甫、元稹、白居易等皆有与妓女交往的记载。唐代妓女除上文所述宫妓、官妓与家妓外，尚有市井妓，即于市井卖艺的妓女，她们与士人的交往往往成为风流佳话。值得注意的是，士人与之交往的妓女多具有颇高的文学艺术修养，她们与现代所谓的“卖淫女”是有区别的。在士人与妓女的交往中，形成一种相互需要的关系——妓女需要诗人的诗篇来作为其新曲演唱，而诗人亦需要妓女的演唱来使诗歌流传。当然，士人与妓女的交往并不排斥性爱，但弹琴弄曲、歌舞宴饮乃至吟诗清淡才是其中的主要内容。有时候，士人与妓女尚能因诗歌舞曲而成为一段佳话。如孟棨《本事诗》记载了诗人戎昱的故事：“韩晋公镇浙西，戎昱为部内刺史。郡有酒妓，善歌，色亦媚妙。昱情属甚厚。浙西乐将闻其能，白晋公召置籍中。昱不敢留，饯于湖上，

为歌词以赠之，且曰：'至彼令歌，必首唱是词。'既至，韩为开筵，自持杯命歌送之，遂唱戎词。曲既终，韩问曰：'戎使君于汝寄情邪？'懒然起立曰：'然。'言随泪下。韩令更衣待命，席上为之忧危。韩召乐将责曰：'戎使君名士，留情郡妓，何故不知而召置之，成余之过！'乃笞之。命与妓百缣，即时归之。其词曰：'好去春风湖上亭，柳条藤曼系离情。黄莺久住浑相识，欲别频啼四五声。'"戎昱属意酒妓而不敢留，后作诗相赠，而当歌妓歌这首诗时，其真情亦感动了韩晋公，从而使人遣返其妓，成就了一段佳话。可见士人与妓女之间亦有真情存在，而乐舞诗的创作与演唱则是这一段真情的纽带。

唐代妓人对诗人诗歌的选择与演唱，往往成为诗人能否成名的关键，虽然并非所有的诗歌皆适于演唱，但诗人的作品确是唐代歌舞曲的重要来源，妓女的选择也可以作为判断诗人诗歌优劣的标准之一。著名的"旗亭画壁"即说明了当时诗人对妓人选择的看重。唐人笔记小说《集异记》中有对这则故事的记载：开元中，诗人王昌龄、高适、王涣之（当为王之涣）三人齐名。一日微雪，三人聚于旗亭小饮。忽有数名梨园乐人也登楼聚宴，三诗人便远坐静观。不仅又有数名妙龄妓女到来，一时颇为热闹，而他们所奏之乐也都是当时的流行乐曲。于是王昌龄等人私下约定，因平日三人才名难较高下，此时便以妓女所唱之诗的数量来决定作者的排名。"俄而一伶拊节而唱，乃曰：'寒雨连江夜入吴，……'昌龄则引手画壁曰：'一绝句。'又一伶讴曰：'开箧泪霑臆，……'适则引手画壁曰：'一绝句。'寻又一伶讴曰：'奉帚平明金殿开，……'昌龄又引手画壁曰：'二绝句。'涣之自以得名已久，意颇不平，……因指诸伎中最佳者：'待此子所唱，如非我诗，即终身不敢与子争衡矣。脱是我诗，子等须当列拜床下，以师事我。'……须臾次至双鬟发声，则曰：'黄河远上白云间，……'涣之即揶揄二子曰：'田舍奴，我岂妄哉。'因大谐笑。"[①]这则故事可能是时人杜撰，但也从中可见文人竞技的一个重要标准即是诗歌为乐人采纳的数量。不仅是宫妓、官妓，唐代市井中的妓女也以歌名士诗歌为荣，甚至向相熟的诗人乞诗。如滕迈《杨柳枝词》"三条陌上拂金羁"即为歌女周德华所唱"近日名流"词之一，而白居易之《卢侍御小妓乞诗，座上留赠》则明确说明此诗是因小妓乞求而作。诗人为妓女作诗，多是对其歌舞技艺的赞美；而妓女所唱之诗往往配以舞蹈表演，便成为了唐代舞蹈诗的重要部分。

唐代举子与妓女之间亦存在一种特殊的亲密关系。在经过"十年寒窗"的苦读之后，科场士子们必然在科举之后寻求心灵的慰籍。如《开元天宝遗事》中"风流薮泽"条记载："长安有平康坊，妓女所居之地。京都侠少萃集于此，兼每年新进士以红牋名纸游谒其中，时人谓此坊为'风流薮泽'。"[②]可见新科进士拜访平康里是当时流行的风流韵事。朝廷对进士与妓女的交往持鼓励态度，甚至有相关的制度支持。唐代进士放榜之后，择两位风流英俊者骑马游遍曲江及长安名园，即称为"探花郎"。而状元庆功宴上也有

① [唐]薛用弱撰《集异记》，北京：中华书局1980年版，第12页。
② [五代]王仁裕撰，曾贻芬点校《开元天宝遗事》，北京：中华书局2006年版，第25页。

妓女助兴。唐代妓所与科场有着紧密联系。《北里志•序》记载："京中饮妓，籍属教坊，凡朝士宴聚，须假诸曹署行牒，然后能致于他处。惟新进士设筵顾吏，故便可行牒追，其所赠之资，则倍于常数。诸妓皆居平康里，举子、新及第进士、三司幕府但未通朝籍未直馆殿者，咸可就诣。如不吝所费，则下车水陆备矣。"[①]而士子在功名得中后，昔日的苦寒与当今的荣耀形成强烈的反差，此时妓女便往往作为红颜知己而成为其分享喜悦的对象。而在另一些情况下，落魄士子在与妓女的交往中得到心灵的安抚，与妓女之间结下深厚的情谊。上流社会中妇女皆是足不出户，即便是普通之家也对妇女的人际交往有严格的限制。而妓女因其身份的特殊性，能够毫无滞碍地与男性交往，她们的色艺、才情及善解人意给科举士子一种无法抵挡的吸引力，从而使二者之间结成一种惺惺相惜、互相欣赏的特殊关系。唐人小说中有众多关于科举士子与妓女的记载，皆可视为是此类情形的衍生。在青楼宴饮中，妓女的歌舞与士子的诗酒往往是相伴生的，诗中常由眼前美人美景而思及人生悲欢，便成为唐代舞蹈诗的又一重要主题。

最后，家妓与主人的关系也是许多舞蹈诗产生的原因。家妓的身份界于侍妾与奴婢之间，亦可能因主人的宠爱而成为侍妾。事实上，许多士人的侍妾皆能歌善舞，她们与主人的关系，既有在乐舞技艺上的被欣赏，也有生活中的情爱成份。如晋石崇宠妓绿珠善吹笛，亦善舞，石崇曾为之作《明君歌》，对其别有宠爱。石崇因贾谧案被免官，赵王伦手下孙秀使人索绿珠，石崇不允，被构下狱。绿珠感石崇之宠爱，坠楼而死。[②]石崇因美人而获罪，可见绿珠在其心中之重，二人的主奴关系中亦有真情存在。绿珠之典在唐代舞蹈诗中被多次使用，而舞蹈诗中亦常有咏绿珠的怀古之作，可见这一故事感人之深。唐代舞蹈诗中常以绿珠泛指乐妓，如陈子良《酬萧侍中春园听妓》"红树摇歌扇，绿珠飘舞衣"，崔郊《赠去婢》"公子王孙逐后尘，绿珠垂泪滴罗巾"等，而石崇之金谷园亦成为乐舞庄园的代称，也是诗歌中常用的意象。同样，晋王献之侍妾桃叶亦兼有家妓的身份。《古今乐录》云："《桃叶歌》者，晋王子敬所作也。桃叶，子敬爱妾名，缘于笃爱，所以歌之。《隋书•五行志》曰陈时江南盛歌王献之《桃叶》诗，云：'桃叶复桃叶，渡江不用楫。但渡无所苦，我自迎接汝。'"[③]桃叶因王献之《桃叶诗》而留名，而在唐代许多舞蹈诗中桃叶与绿珠皆成为歌舞妓的代称，如杨巨源《寄申州卢拱使君》"小船隔水催桃叶，大鼓当风舞柘枝"，将桃叶与柘枝妓对仗，同时暗用桃叶渡江之典。又有白居易《柘枝妓》"红蜡烛移桃叶起，紫罗衫动柘枝来"，《杨柳枝二十韵》"小妓携桃叶，新声蹋柳枝"等等，皆说明"桃叶"是舞蹈诗中常用的意象。石崇与绿珠、王献之与桃叶的爱情佳话亦影响到唐代。

家妓的色艺双全及善解人意给家主的心灵以相当的籍慰。尤其是一些伴随家主多年的家妓，在许多时候与家主之间形成一种相依为命的关系。白居易家妓众多，除前已提

① 丁如明校点《唐五代笔记小说大观》（下册），上海：上海古籍出版社 2000 年版，第 1403 页。
② [唐]房玄龄撰《晋书》（卷三十三），北京：中华书局 1974 年版，第 1008 页。
③ 见《乐府诗集•桃叶歌》引《古今乐录》。[宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷四十五），上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 406 页。

到的菱角、谷儿、红绡、紫绡之外，最著名者当为樊素、小蛮二妓。白居易有《杨柳枝词》："一树春风千万枝，嫩于金色软于丝。永丰西角荒园里，尽日无人属阿谁。"《云溪友议》曰："居易有妓樊素，善歌；小蛮，善舞。尝为诗曰：'樱桃樊素口，杨柳小蛮腰。'年既高迈，而小蛮方丰艳，因杨柳词以托意云。"[①]樊素因善舞《杨柳枝》而被以"柳枝"称之，是以白居易又有诗《别柳枝》："两枝杨柳小楼中，袅袅多年伴醉翁。明日放归归去后，世间应不要春风。"又有《对酒有怀，寄李十九郎中》"去岁楼中别柳枝"，白氏自注云："樊、蛮也。"白居易老病之时，不得不将家妓遣散，而对樊素、小蛮颇多不舍之意，多有诗篇相赠。樊素与小蛮在白居易身边相伴十年，一起度过了许多的坎坷岁月，故而白居易感叹"十年贫贱是樊蛮"(《天寒晚起引酌咏怀寄许州王尚书汝州常侍》)，足见其对樊、蛮二妓的眷恋之深。

乔知之与窈娘的故事则是石崇绿珠的翻版。乔知之《绿珠篇》诗题注："知之有婢曰窈娘，美丽善歌舞，为武承嗣所夺。知之怨惜，作此篇以寄情，密送与婢。婢结诗衣带，投井而死。承嗣大恨，讽酷吏罗织杀之。"窈娘因受乔知之《绿珠篇》所感而投井，亦反映出家妓与家主之间的深厚情感。关盼盼本为张尚书家妓，尚书曾为其筑燕子楼。尚书去世后，关盼盼守节不嫁，移居燕子楼幽居十数年，最终绝食而死。

唐代家妓与士人之间的深厚情感时常被传为美谈，在许多的舞蹈诗中也多被赞美。但要明确的是，虽然其中亦有真情存在，但这种情爱却是建立在不公平之上的。家主对家妓之爱更多出于对所爱物品的怜惜，有时候会在力不从心时担心爱妓被他们所得，流露出一种酸溜溜的嫉妒。如白居易《有感三首》可谓俗不可耐，将妓女与马驹并提，所关心的只是自己所付出的心血是否会被他们享用。同样，司空曙之《病中嫁女妓》也表达了这种思想："黄金用尽教歌舞，留与他人乐少年。"这些诗人们虽然以绝妙的诗笔为后世留下了动人的诗篇，但他们的狭隘内心与家妓们的坚贞行为相比，则显得卑微渺小。

三、宠大的诗歌创作群体——舞蹈诗繁荣的充分条件

唐代舞蹈诗蔚为大观，除了唐代乐舞文化的兴盛，士人与妓女的关系密切等原因之外，作者群体的宠大亦是其充分条件。《全唐诗》中所收录的唐代舞蹈诗中，涵盖了帝王、后妃、朝臣、寒士、释道、乐工、伎人的作品。唐代舞蹈诗的作者遍及各个社会阶层，这也为舞蹈诗的繁荣提供了可能。

唐代舞蹈诗的繁荣，统治者的组织与参与功不可没。终及整个唐代，大多数统治者喜好游宴，追求风雅，重视礼乐，是以在他们的组织与倡导下，朝臣们得以聚集在一起，以诗赋竞技。不仅如此，在一些节日庆典上，君主也往往要求朝臣即景赋诗，《全唐诗》中许多题目冠以"口号"的作品即是在此情形下创作。这些应制奉和诗多赋眼前之景，宴集庆典中的乐舞是最为动人而引人遐想的部分。同时，舞蹈的欢乐优美可以作为颂圣

[①] 见《全唐诗》卷四百六十《杨柳枝词》题注引《云溪友议》。[清]彭定求等编《全唐诗》(卷四百六十)，北京：中华书局1960年版，第5239页。

的比兴，这便使应制诗中时常包含有对乐舞的描写。唐代帝王多以赋诗为风雅，又好游宴，这从客观上催生了大量的舞蹈诗，使唐代大多数朝臣皆有诗歌留传下来。即使一些宠臣文学修养不高，也能够由人代作而留下作品。《全唐诗》载有张昌宗诗三首，其中《少年行》可谓佳作，其“妙舞飘龙管，清歌吟风吹”之句，勾画出唐代诗酒歌舞的一派风流。事实上张昌宗之诗作多为宋之问、阎朝隐之代笔。[①]虽然二张的作品并非出于己作，但他们毕竟也参与进唐代诗歌创作大军中，使得舞蹈诗的作者群体更加壮大。武后至中宗时期，唐代宫廷应制诗的创作更为兴盛，不少朝廷重臣皆有舞蹈诗作品传世。

唐代统治者不仅组织赋诗宴饮活动，自身也积极参与到诗歌创作中。《全唐诗》中留有唐太宗 69 首诗歌作品，其中《帝京篇》其九描写舞蹈，而《幸武功庆善宫》、《重幸武功》则为著名大舞《宫成庆善舞》的舞辞。又如唐玄宗存诗 70 余首，其中《首夏花萼楼观群臣宴宁王山亭回楼下又申之以赏乐赋诗》亦描述有舞蹈场面。又如唐德宗亦留有诗 10 余首，其中《中春麟德殿会百僚观新乐诗一章，章十六句》即为《中和乐舞词》，亦为重要的舞蹈诗。在对雅乐舞词的创作中，武则天功不可没，她创作的大量雅乐诗为郊庙祭祀所用。除帝王外，还有不少后妃也参与了舞蹈诗的创作。如徐贤妃之《赋得北方有佳人》即描写了舞蹈情境，而杨玉环《赠张云容舞》更是著名的咏舞诗。由此可见，唐代帝王与后妃亦创作有一定数量的舞蹈诗。

唐代士人是舞蹈诗创作的主力。唐代科举的内容除策文、贴经之外，亦有杂文一类。自中宗神龙前后即将杂文基本定为诗、赋各一首。而诗赋考试中的诗歌时常有对舞容舞境的描写，或者有舞辞创作，是以科举考试也从侧面推动了舞蹈诗的发展。如李贺《河南府试十二月乐词》即为元和二年河南府试试题，其中咏二月、三月、五月、七月、十月的诗歌，皆有舞蹈情境的描写，可视为舞蹈诗。不仅如此，唐代科举考试中还直接以乐舞命题。《全唐诗》中有李肱《省试霓裳羽衣曲》，即为开成二年省试题，作者李肱即以此诗状元及第。正因为科举之诗赋取士，唐代士子亦以研习诗赋为要。他们本具有极高的文艺修养，在置身歌舞之境时便自觉以诗歌遣兴。这也促进了许多舞蹈诗作品的产生。

舞蹈诗中还有不少是乐工、妓女和释道的作品。唐代不少乐工、乐妓皆有较高的文化修养，他们本身作为音乐工作者，与歌舞器乐直接接触，亦会因心有所感而赋诗。大多数时候，为了歌舞演唱的需要，他们也会创作舞蹈诗。唐代著名的才女薛涛即为营妓，而鱼玄机即为女冠。在唐代舞蹈诗作者中，也有许多是妓女，她们颇富才情，以舞蹈诗描写了自己的生活与内心世界。如《全唐诗》中题名为“舞柘枝女”的诗歌《献李观察》即为舞妓所作。

总之，唐代拥有庞大的诗歌创作群体，在这一点上超出了之前的各个朝代。唐人的浪漫气质、较高的才情以及好乐喜舞的社会风气使人们能够广泛地参与到舞蹈诗的创作

[①] 《旧唐书·张昌宗传》称张昌宗、张易之兄弟“粗能属文，如应诏和诗，则宋之问、阎朝隐为之代作”。[后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷七十八），北京：中华书局 1975 年版，第 2707 页。

之中，从不同角度描写了不同阶层的乐舞生活。正是在这些诗人的共同努力下，唐代舞蹈诗一派欣欣向荣。它成为了一面社会的镜子，映照出丰富斑斓的文化生活。

小 结

唐代舞蹈诗在各个时期的创作情况与当时的社会生活是密切相关的。初唐时期的舞蹈诗处于初创阶段，往往依附于宴游应制之中；盛唐时期舞蹈诗创作渐入佳境；中唐是舞蹈诗创作的黄金时期，涌现出许多描写舞蹈的名篇；晚唐时期的舞蹈诗在艺术上取得了极大的成就，是对唐代舞蹈诗创作的总结。

从文本研究出发，唐代舞蹈诗可以分为四类。一类是咏舞诗，这类诗歌代表了唐代舞蹈诗的创作成就。一类是舞曲歌辞，虽然并非以描写舞蹈为主，但其伴舞而唱，亦是舞蹈诗的重要部分。一类是咏舞姬诗，从中可以窥见唐代社会的乐舞制度及乐人生活状态。最后一类是涉舞诗，这类诗歌数量较多，虽然其中的舞蹈内容较少，但也是唐代舞蹈文化及舞蹈诗研究的重要资料。

唐代舞蹈诗的繁荣是唐代丰富的乐舞文化艺术结出的硕果，频繁的宴游活动也为舞蹈诗的创作提供了契机。大部分舞蹈诗的创作都与燕集、饮酒、酬唱相关。唐代朝廷上下宴乐成风，不仅朝中有君臣宴游，民间私宴也十分兴盛。有宴必有乐舞助兴，朝廷宴会中盛大的乐舞表演成为朝臣们应制诗的内容，而文人在日常宴饮活动中以诗歌酬唱赠答，写下了大量赞美、描写歌儿舞女的诗篇。唐代士人与妓女的关系成为舞蹈诗创作的灵感。宴游观妓既是一种生活情趣，也是一种人际交往，蓄妓及调养妓女是唐代清闲士人生活的重要部分。宴席中主人必以歌舞佐欢，这也为家妓的存在提出了要求。除此之外，唐代士人蓄妓亦有促进诗歌流传、强化诗歌艺术性的作用。唐诗的入乐性质使妓女对诗人的作品十分重视，她们对诗人作品的选择与传唱也成为诗歌的重要传播途径。唐代科举士子的狎妓宴游活动使他们与妓女之间的关系更为亲密。而在家庭中，家妓与主人的密切关系也是激发诗人创作的动因。唐人追求的诗酒风流使各个阶层皆重视乐舞享受，也使得各个阶层皆有舞蹈诗创作。宠大的诗歌创作群体为唐代舞蹈诗的大量出现提供了可能，也使舞蹈诗所反映的社会生活更加丰富。

第四章　唐代舞蹈诗的文化内涵

唐代舞蹈诗也是唐代文化的载体。诗歌中体现出唐人以乐舞、诗、酒的结合为主要特征的士子风流，这也是唐代士人诗酒放达、歌舞逸兴的表现。舞蹈诗以描写女性为主，诗中包含着丰富的女性形象。这些舞妓的生活境地、舞蹈环境虽然各不相同，但都是处于被侮辱、被玩弄的卑贱地位。唐代舞蹈诗是反映社会生活的镜子，风情民俗、政治变化以及唐代的南北交流在诗中都有反映。从唐代舞蹈诗中也可以见出士人的审美趣味。唐人并非如人们所认识的那样喜好丰硕之美，相反，舞蹈诗中的女性往往是纤柔的、忧郁的，其楚楚可怜之态正是唐人所追求的美之神韵。

第一节　乐舞、诗、酒与士子风流

唐人风流见诸于诗。诗、酒加之乐舞，使唐人生活在一个充满诗意和感性的环境中。唐代舞蹈诗多在诗酒背景下产生，舞是诗歌表现的内容，酒是诗歌创作的灵感，杯中之酒与眼前美人又是唐人风流的最好体现。李贺《将进酒》便是诗、酒与乐舞的完美结合，勾画出一派诗酒纵情、风流华艳的景象："琉璃钟，琥珀浓，小槽酒滴真珠红。烹龙炮凤玉脂泣，罗屏绣幕围香风。吹龙笛，击鼍鼓。皓齿歌，细腰舞。况是青春日将暮，桃花乱落如红雨。劝君终日酩酊醉，酒不到刘伶坟上土。"《将进酒》是乐府旧题，古辞即以饮酒放歌为意。这首诗内容未见新意，成就全在描写与抒情：酒在杯中艳如琥珀，罗屏绣幕春光正浓，乐舞狂欢纵情欢乐，哪怕是人生短暂韶光即逝，也应先一醉方休。李贺诗歌的变幻陆离使歌舞宴饮也变得瑰丽而富于感染力，使人不得不叹服唐代士人的高妙才情。而刘禹锡《采菱行》又是别一番景象："家家竹楼临广陌，下有连樯多估客。携觞荐芰夜经过，醉踏大堤相应歌。"诗中没有觥筹交错的迷离，只有醉踏大堤的士子游郎。菱歌撩动人心，酒肆多有醉客，傍晚于大堤放歌醉舞，恐怕只有唐人的生活才有如此风情。唐代舞蹈诗中有不少作品兼有对酒与乐舞的描写，是诗酒风流与乐舞佐酒的艺术表现，而诗中所包涵的文化内涵，亦可以透视唐人生活的深层意蕴。

首先，观舞纵酒体现出士人的不羁狂傲。酒宴提供了观舞听妓的场所，也使士人对女色的追求合理化。在这样的环境中，诗人可以大胆抒发对酒、色及人之真性情的向往。魏晋名士的不羁狂纵、饮酒作歌是唐人崇尚的理想人生状态，在诗、酒与色的刺激下人们既可以充分享受生活，也可以尽情挥洒心中的欢乐与愤懑。是以唐人热衷于舞酒并提，以体现这种无所拘束的人生境界。张昌宗《少年行》曰："妙舞飘龙管，清歌吟凤吹。三春小苑游，千日中山醉"，又有李白《赠郭将军》曰："平明拂剑朝天去，薄暮垂鞭醉酒归。爱子临风吹玉笛，美人向月舞罗衣"等，这类舞蹈诗多出现在初盛唐时期，天朝大国的强盛令诗人们充满激情，而诗中塑造的不羁少年形象正是唐人所追求的理想——才华横溢、风流放纵、冲动任情又目空一切。正是诗、酒与乐舞的结合才能成就这

一完美的人物形象。

其次，狎妓纵游表现出士子的洒脱放达。唐代舞蹈诗中多有士子狎妓纵游的意象。舞与酒是暧昧无限的情色寓指，诗人在妓席观舞中以诗歌大胆表达对女性的爱慕，以图体现自己的风流洒脱。但并非所有的舞蹈诗皆包含着士子与舞妓的狎妮景象，事实上，唐人的狎妓纵游更在于寻求精神的慰藉与情感的寄托。因此对舞蹈诗中士人与妓女的关系不可一概而论。

不可否认的是，诗人对舞妓姿容的描写包含着对女色的无限想象，而酒使得观舞场景更笼上一层朦胧迷离的氛围，这二者的结合蕴含了更多的情色成分。许多舞蹈诗描写了舞妓的身姿给人的遐想，诗人自身亦充当着臆想中的角色。如孟浩然《崔明府宅夜观妓》曰："白日既云暮，朱颜亦已酡。画堂初点烛，金幌半垂罗。长袖平阳曲，新声子夜歌。从来惯留客，兹夕为谁多。"诗歌描写了一位半醉的美人，在红烛摇曳、纱罗半垂的背景中，其歌声舞姿也使人心神荡漾。《楚辞•招魂》中有"美人即醉，朱颜酡些"之句，孟诗中将其化用，使美人的醉舞清歌更显妩媚，而"从来惯留客"句中的暧昧之意亦十分明显。与之相较，其《宴明府宅夜观妓》[①]一诗则显得较为含蓄。诗中"汗湿偏宜粉，罗轻讵著身"之句将舞妓描写得性感动人，而末句将舞妓与洛神作比，暗指才子与佳人的风流韵事。许多舞蹈诗中皆以酒、舞构成男女狎昵的意象，如刘长卿《陪辛大夫西亭宴观妓》中"任他行雨去，归路裛香尘"，则明显是以巫山神女比喻舞妓，蕴含着云雨的意味。李白《白纻词三首》其三末句曰"高堂月落烛已微，玉钗挂缨君莫违"，亦是士人狎妓的暗寓。宋玉《讽赋》记载，宋玉出行，夜间宿一人家，主人之女殷勤款待，并将其引入兰房，"以其翡翠之钗，挂臣冠缨"。[②]李白诗用这一典故，是暗示舞妓与士人的狎昵。

然而，唐代士人与女性的交往多半仍是出于一种对精神的慰藉。女性常常是舞蹈诗中的主角，而唐代士人对女性的关注又是风流气质的重要方面。与魏晋风度不同的是，魏晋名士往往借酒色来纵情享乐或者麻醉自己，而唐代士人与女性的交往则更有放纵任情的洒脱意味，更强调自身的存在感。李廓《长安少年行十首》其六云："赏春惟逐胜，大宅可曾归。不乐还逃席，多狂惯衩衣。歌人踏月起，语燕卷帘飞。好妇惟相妒，倡楼不醉稀。"狎妓纵游，是唐人表现气韵风度的最佳方式。

唐代舞蹈诗记载了诗人的许多风流秩事。在唐代书传中，崔颢便是一位"风流名士"。《唐才子传》卷一记载："（崔）颢，汴州人。……少年为诗，意浮艳，多陷轻薄，晚节忽变常体，风骨凛然。……然行履稍劣，好蒱博，嗜酒。娶妻择美者，稍不惬，即弃之，凡易三四。初，李邕闻其才名，虚舍邀之。颢至献诗，首章云：'十五嫁王昌。'邕叱曰：

[①] 孟浩然《宴明府宅夜观妓》原诗曰："画堂观妙妓，长夜正留宾。烛吐莲花艳，妆成桃李春。髻鬟低舞席，衫袖掩歌唇。汗湿偏宜粉，罗轻讵著身。调移筝柱促，欢会酒杯频。倘使曹王见，应嫌洛浦神。"

[②] 宋玉《讽赋》曰："主人之女翳承日之华，报翠云之裘，更被白縠之衫，垂珠步摇，来排臣户，……为臣炊彫胡之饭，烹露葵之羹，来劝臣食，以其翡翠之钗，挂臣冠缨。"见[战国]宋玉著，吴广平编注《宋玉集》，长沙：岳麓书社2001年版，第117页。

'小儿无礼!' 不与接而入。"[①]从这段记载可见，唐人对士子口不离妇人亦是持批判态度的，而对"娶妻择美"的行为亦称为劣行。李白诗歌中多描写女性与饮酒，也受到王安石的批评[②]。但观舞作诗却给士子提供了抒写妓女的正当理由，使得男性对女性的占有和欲求更为顺理成章，是以唐代舞蹈诗便成为唐人风流的绝佳载体。从崔颢的《王家少妇》中"自矜年最少，复倚婿为郎。舞爱前溪绿，歌怜子夜长"之句来看，这位少妇可谓色艺双全，而"年最少"亦可见夫婿家中颇有姬妾，而此妇别受怜爱。此外，崔颢亦有《卢姬篇》，描写的是一位歌舞超绝、集宠爱于一身的舞妓。唐代许多舞蹈诗中写到士人与妓女的亲密。魏颢《李翰林集序》曰："(李白）间携昭阳金陵之妓，迹类谢康乐，世号李东山。骏马美妾，所适二千石郊迎，饮数斗，醉则奴丹砂舞青海波。满堂不乐，白宰酒自乐。"[③]李白的许多诗歌对妓女姬妾津津乐道："美酒樽中置千斛，载妓随波任去留"(《江上吟》)；"千金骏马换小妾，笑坐雕鞍歌落梅"(《襄阳歌》) 等。白居易亦是士人中家妓众多者。刘禹锡与白居易交情深厚，其诗歌中亦有对白氏家妓的描写。诗《忆春草》注云："春草，乐天舞妓名"，可见春草也是白居易舞妓之一。刘禹锡诗中将舞妓喻为春之芳草，极言其多情貌美，钟爱之情溢于言表。不仅如此，刘禹锡的其它诗歌中也多次提及春草，如《酬喜相遇同州与乐天替代》即注："前章所言春草，白君之舞妓也，故此答。"又在其《寄赠小樊》诗中曰："花面丫头十三四，春来绰约向人时。终须买取名春草，处处将行步步随。"刘禹锡与春草的故事不得而知，但从其诗中多次提及春草来看，诗人对春草是颇为留情的。

舞蹈诗中还有一类是诗人为赠舞妓而作。诗歌内容或极言舞姿之美，或称赞容貌之妍，多将美人与神女、古代名姬相比，在盛赞之余亦有狎玩之态。如章孝标《贻美人》"轻轻舞汗初沾袖，细细歌声欲绕梁。何事不归巫峡去，故来人世断人肠"，皆是这类赠美人诗的代表。与之类似的还有郑怀古《赠柳氏妓》，将舞妓与绿珠作比；贾至《赠薛瑶英》则称赞薛瑶英之舞姿轻盈超逸过于赵飞燕；方干《赠美人四首》则将舞妓比作东家子及秦穆公之女弄玉。而罗虬《比红儿诗》更是将红儿与古今名姬相比，感叹红儿艳冠群芳。《全唐诗》题注曰："广明中，虬为李孝恭从事，籍中有善歌者杜红儿，虬令之歌，赠以彩，孝恭以红儿为副戎所盼，不令受。虬怒，手刃红儿。既而追其冤，作比红诗。"诗中将红儿与古时众多美人相比，皆言他人不如，但是再多的赞美也无法挽回红儿年轻的生命。

与其它赠妓诗不同的是，殷尧藩《潭州席上赠舞柘枝妓》表现的是对舞妓的关怀与同情。《唐才子传》记载："尧藩初游韦应物门墙，分契莫逆。及来长沙，尚书李翱席上有舞《柘枝》者，容语凄恻，因感而赋诗以赠曰：'姑苏太守青娥女，流落长沙舞《柘枝》。满座绣衣皆不识，可怜红粉泪双垂。'众客惊问之，果韦公爱姬所生女也，相于吁

① [元]辛文房《唐才子传》，郑州：中州古籍出版社 1987 年版，第 52 页。
② [宋]张戒著，陈应鸾笺注《岁寒堂诗话笺注》，成都：四川大学出版社 1990 年版，第 39 页。
③ 见[唐]李白著，[清]王琦注《李太白集》，北京：中华书局 1977 年版，第 1452 页。

叹。翱即命削丹书，于宾馆中擢士嫁之。”[1]这则故事一时传为美谈，而且《全唐诗》中还有署名为“舞柘枝女”的《献李观察》一首：“湘江舞罢忽成悲，便脱蛮靴出绛帷。谁是蔡邕琴酒客，魏公怀旧嫁文姬。”舞柘枝女的故事可能含有杜撰的成分，但仅就这两首诗来看，一首感叹柘枝女流落无依，一首感谢李观察嫁己之恩，其思想境界超出了一般的舞蹈诗。

再次，酒宴乐舞构成宾主和乐的景象，是唐人之优雅的寄寓。在唐人的舞蹈诗中，多有对酒宴场面的描写。无论是佳肴美酒，还是歌舞美人，都是主人热情待客的表现，同时也是主家富贵奢华的写照。诗人往往以客人的身份享受这一盛情款待，用诗歌来表现受到款待的满足与感激。酒宴与乐舞便成为经常描写的意象，构造出令人神往的欢乐场景。这类舞蹈诗以应制宴游诗为多，亦有部分为感激款待而作的诗歌。如杨续《安德山池宴集》“西城多妙舞，主第出名讴。……酒阑高宴毕，自反山之幽”，化用了陆云《为顾彦先赠妇》诗中的“西城善雅舞，总章饶清弹”[2]，以显示杨师道之山宅的奢华高雅；而“酒阑”句则体现出客人兴尽而归的欢乐之态。同样，上官仪的同题之作中“翠钗低舞席，文杏散歌尘。方惜流觞满，夕鸟已城闉”之句，李适《侍宴长宁公主东庄应制》中“歌舞平阳第，园亭沁水林。山花添圣酒，涧竹绕熏琴”，以及孟浩然《宴张记室宅》中“曲岛浮觞酌，前山入咏歌。妓堂花映发，书阁柳逶迤。玉指调筝柱，金泥饰舞罗”等都表现了相似的内容，而所用意象也大同小异。诗人对舞蹈的描写并不细致，仅作为诗歌中的意象点缀，时常以古代之典故相比，如“西城雅舞”、“平阳歌舞”等，以体现乐舞之雅致与难得。而对酒的描写，也不过“流觞”、“圣酒”之类，多是时人常用的比拟。古代富贵人家筑有流觞池，以引水流觞之用，可见这些诗歌对舞、酒的描写都是为体现主人的热情与显贵。对酒宴场面富贵豪华的描写是诗人对生活充满热情、对国家前途充满信心的表现，体现了唐人的自豪感。

舞蹈诗中还有一类描写宾主相欢的诗篇，与前一类相比，少了镂金错彩的华丽，而多了些饮酒观舞的欢乐。诗中描写略显细致，情感也较为真实，但其内容也不出于对主人宴席的赞美及对愉悦心灵的表现。这一类诗歌，如独孤实《奉陪武相公西亭夜宴陆郎中》，以及独孤及《东平蓬莱驿夜宴平卢杨判官醉后赠别姚太守置酒留宴》等。尤其是独孤及之作，既有友人相见的欣喜，又有酒浓人醉的惬意，加之对歌舞之态的描绘，对别后之路的茫然，显得情感饱满，内容充实。舞蹈在诗中亦起到了点缀意象、塑造情境的作用，与前一类诗的一贯赞颂相比，更为动人。

此外，酒与乐舞是太平之世的体现，寄托了唐人的强烈自豪感。唐代舞蹈诗中有大量应制之作，诗中皆表达了对盛世的赞美及对君主的称颂。这类诗歌中的情感并非完全是虚构的，诗人们在其中寄托了内心涌动的盛世豪情，这是唐人强烈自豪感的流露。除应制诗外，许多诗人的抒怀之作也蕴含着对国势强盛、百姓合乐的赞美。这类诗歌的描

[1] [元]辛文房撰《唐才子传》（卷六），郑州：中州古籍出版社 1987 年版，第 257 页。
[2] [晋]陆云撰，黄葵点校《陆云集》，北京：中华书局 1988 年版，第 91 页。

写更为真实，是内心情感的表达。代表诗作如张说《岳州守岁》，诗曰："夜风吹醉舞，庭户对酣歌。愁逐前年少，欢迎今岁多"，描写了人们醉舞酣歌，充满期待地迎接新的一年。作为玄宗朝初期的诗人，张说经历了初唐渐盛的情景，虽有谪居的惆怅，但也很快为节日的气氛冲淡。此外，又有刘希夷《代悲白头翁》："公子王孙芳树下，清歌妙舞落花前"，诗歌虽言古今变幻，但对"清歌妙舞"的描写仍是充满激情与向往的。胡皓《奉和圣制同二相以下群官乐游园宴》之中的颂平之声更高。此诗大约作于开元十四年，当时的王朝处于鼎盛期，一片笙歌和乐的景象。乐游园为唐代登高浏览胜地，玄宗时常率重臣登临赋诗。诗末尾一句"衔杯不能罢，歌舞乐唐虞"将李唐与上古盛世相比，虽有溢美，却亦是事实。此时的歌舞，正是为显示天下太平、丰衣足食而存在。李白《春日行》中有"万姓聚舞歌太平"之句，亦同样是歌颂升平。

舞蹈诗中还有一类是诗人醉酒与自舞，表现出士人乐而忘我的超然状态。这些舞蹈与妓女之舞不同，并非为娱人，其目的在于娱已。诗人多为男性，诗中仅仅是借"舞"之意象来表达自身的放纵洒脱，情绪高昂时以酒来宣泄喜悦，胸怀愤懑时借酒以排遣惆怅。李白《东山吟》曰："醉来自作青海舞，秋风吹落紫绮冠"，则是为排遣忧郁。《青海波》舞现已失传，但据《源氏物语》记载，此舞本为大唐雅乐。[1]李白作舞，是出于对昔日风流人物已逝，人生变幻无常之悲哀的慰藉，亦以舞表达自身心无滞挂的洒脱，是一种悲感的体现。贾至《对酒曲二首》其二："一酌千愁散，三杯万事空。放歌乘美景，醉舞向东风。寄语尊前客，生涯任转蓬"，诗句中明言以饮酒浇愁，以醉舞释放忧虑。诗人感叹人生如飞蓬四方飘零，唯有以酒与舞来麻醉自己，获得片刻的欢愉。

当然，醉舞也并非皆是言愁，酒又能给人一种的愉悦的快感，人逢喜事，不禁手舞足蹈，乐不可支。白居易《宅西有流水墙下构小楼临玩之时颇有幽趣因命歌酒聊以自娱独醉独吟偶题五绝句》即言"独醉还须得歌舞，自娱何必要亲宾"，诗人虽是独酌但不觉孤单，反而于小楼自斟自舞，别有情趣。白居易的许多诗作都表现了自饮自舞的欢愉与满足，如其《三月三日》中"莲子数杯尝冷酒，柘枝一曲试春衫"，酒虽冷而不减甘洌，《柘枝》一曲可谓怡然自乐。又如《刘苏州寄酿酒糯米李浙东寄杨柳枝舞衫偶因尝酒试衫辄成长句寄谢之》"柳枝谩蹋试双袖，桑落初香尝一杯"，诗人收到友人寄赠之物，欣喜无比，随手而舞，酌酒亲尝，确是惬意万分。又有杜甫《寄李十二白二十韵》，其中"醉舞梁园夜，行歌泗水春"即回忆天宝三载秋，李、杜二人同游梁园之事，友人相聚，醉舞欢歌，何等欢乐！

总之，酒与乐舞寄托着唐人的洒脱豪迈，二者与诗歌的结合则被赋予了风雅的内容。风流而不放肆，纵情而又风雅，这才是唐人风流的真正内涵。唐代的士子风流虽然出自于对魏晋风流的羡慕，但较后者更具人文情味。只有唐代舞蹈诗才能将诗人的风流才情尽情展现出来，使之成为大唐精神的真实写照。

[1] 见《源氏物语》第七篇《红叶贺》。[日]紫式部著，丰子恺译《源氏物语》(上)，北京：人民文学出版社，1982年版，第155页。

第二节 唐代舞蹈诗中的女性形象

唐代舞蹈诗塑造了丰富生动的女性形象。诗中的女性既有宫中贵妇，亦有民间舞妓，她们或以歌舞博人欢心，或以献舞获得生计，或以舞蹈排遣寂寞。唐代舞蹈诗描绘了一幅唐代女性画卷。舞蹈增加了女性的魅力，是以诗中的女性多是美丽迷人的；但她们的舞蹈多是供人娱乐，是以这些美丽的女子大多处于受伤害、被玩弄的境地。唐代舞蹈诗中描绘的女性虽只是唐代妇女的一小部分，她们的境遇却代表了大多数女性的生活状态。

一、风情万种的尤物

舞蹈诗中的女性大多是风情万种、充满诱惑的。诗中的女性多为舞妓，她们本身为呈现色艺而存在。舞妓的地位身份使诗人与其交往更为自由，舞蹈诗中对女性的描写也较为大胆。男性诗人或是表现自己对女妓的爱怜与欣赏，或是表现自己的感官欲望，虽然不至于淫荡下流，甚至大多数显得文雅优美，但其内核仍然是女性身体美对男性的诱惑。这类舞蹈诗占据了唐代舞蹈诗的大多数。诗歌往往显得婉约香艳，津津乐道于女性情态、身体及舞姿带给人的感官冲动及诱惑。

温庭筠《张静婉采莲歌》[1]即是一首宫体诗。温庭筠自注云："静婉，羊侃妓也。其容绝世。侃自为《采莲》二曲，今乐府所存，失其故意，因歌以俟采诗者。"因张静婉为南朝时人，温庭筠在诗中只能依想象而描绘其表演采莲舞的情景。诗中描写张静婉发如乌云、脸如红玉，因艳名远播而进入侯门。接着写张静婉腰肢纤细，舞姿轻盈，已远追汉代能作"掌中舞"的赵飞燕。《梁书•羊侃传》记载："（羊侃）舞人张净琬，腰围一尺六寸，时人咸推能掌中舞。"[2]张静婉正是因腰围细小而被人称道。诗中"抱月飘烟一尺腰，麝脐龙髓怜娇娆。秋罗拂水碎光动，露重花多香不销"是何等风流妖娆！美人身形纤细，体香萦人，"采莲"之美使人眼前如见一幅水乡画卷。末句则以采"莲"而暗喻"怜子"之意，将张静婉之美妙舞姿化入男女情爱之中。由于"莲"与"怜"，"藕"与"偶"之谐音，采莲诗、采莲舞往往皆含有男女情爱的成分。张静婉作为羊侃之舞妓，其风韵身姿虽已不见，但在温庭筠的诗作中仍然是风情万种的代表。

如果说温诗是以想象写古事，那么贾至的《赠薛瑶英》则是写眼前美人。薛瑶英"能诗书，善歌舞，仙姿玉质，肌香体轻，虽旋波、移光，飞燕、绿珠，不能过也"，薛瑶英之母赵娟本为岐王爱妾，后出而嫁与薛氏，生瑶英，幼时其母即喂之以香，故而体香四溢。如此美人，再"善为巧媚"，故而"载惑之"，宠爱无比，"处金丝之帐，却尘之褥，出自勾丽国，云却尘兽毛为之，其色红殷，光软无比。衣龙绡之衣，一袭无二三两，

[1] 温庭筠《张静婉采莲歌》诗曰："兰膏坠发红玉春，燕钗拖颈抛盘云。城边杨柳向娇晚，门前沟水波粼粼。麒麟公子朝天客，珂马珰珰度春陌。掌中无力舞衣轻，剪断鲛绡破春碧。抱月飘烟一尺腰，麝脐龙髓怜娇娆，秋罗拂水碎光动，露重花多香不销。鸂鶒交交塘水满，绿芒如粟莲茎短。一夜西风送雨来，粉痕零落愁红浅。船头折藕丝暗牵，藕根莲子相留连。郎心似月月未缺，十五十六清光圆。"

[2] [唐]姚思廉撰《梁书》（卷三十九），北京：中华书局1974年版，第390页。

搏之不盈一握。载以瑶英体轻，不胜重衣，故于异国求之。”[1]从薛瑶英的出身即可见出，其自小即是被当作“尤物”而培养的，既有歌舞之技，又有读书之识，而且肌体清香，善媚诱人，这样的女性极大地满足了男性的审美理想。薛瑶英本为元载爱姬，并非常人得见，但贾至、杨炎与元载交好，故能时常见其歌舞。因此贾至作《赠薛瑶英》一诗：“舞怯铢衣重，笑疑桃脸开。方知汉武帝，虚筑避风台。”杨炎亦作诗赞美薛瑶英的歌舞风姿：“雪面淡娥天上女，凤箫鸾翅欲飞去。玉钗翘碧步无尘，纤腰如柳不胜春”。[2]诗中以弄玉、洛神之典赞薛瑶英之飘缈似仙，而女仙恰是唐代咏妓诗中常用的比喻。

唐代舞蹈诗中的大多数歌舞妓皆是风情尤物，如孟浩然《美人分香》，李白《口号吴王美人半醉》、卢纶《古艳诗》、李群玉《赠回雪》等等。这些诗歌中的女性，或容华冶艳，或仪态万方，或妖媚无比，或娇憨动人，是男人心目中最具“女人味”的典型。这些诗歌中，尤以罗虬《比红儿诗》为最，诗人几乎将红儿与古往今来、野史传说中所有美人作比，极言红儿是色、艺、智皆全的完美女性。而那些青春夭亡的妓女们更使人感慨叹息，诗人对其的描写也多表现“妖娆风流”。如张说《伤妓人董氏》开篇即言“董氏娇娆性，多为窈窕名”，而皇甫冉《同李苏州伤美人》亦言“玉佩石榴裙，当年嫁使君。专房犹见宠，倾国众皆闻”。再有刘禹锡《和乐天题真娘墓》，更是赞美真娘“芳魂虽死人不怕，蔓草逢春花自开”，真谓人已成灰却芳骨犹香。真娘本为唐代吴中名妓，时人以钱塘苏小相比，“死葬吴宫之侧，行客慕其华丽，竞为诗题于墓树”[3]，真娘之风韵，不仅使她在世时名噪一时，亦使她去世后风流犹存。

二、供人狎昵的玩物

如果说前一类女性形象尚且被当作“人”来看待，代表的是男性对“女人”的想象与向往，那么这类女性形象则不是“人”，而仅是供人娱乐、狎昵之物。她们的存在价值只在于供他人娱乐、驱使，其地位几乎与物品、牲畜等同。这类舞蹈诗的代表是白居易的《有感三首》其二：

> 莫养瘦马驹，莫教小妓女。后事在目前，不信君看取。马肥快行走，妓长能歌舞。三年五岁间，已闻换一主。借问新旧主，谁乐谁辛苦。请君大带上，把笔书此语。

此诗约作于宝历二年（826），白居易年过半白，感叹人生无常、岁月易逝，但并非对妓女之辛酸抱有同情，反而言马驹长大、妓女能歌舞时主人已老，它们很快又要去侍奉新主，颇为旧主感到不值。结尾甚至劝士人们应该将这一教训书写于衣带之上，时刻提醒自己。可见，妓女对主人们来说，仅仅只是类似于马驹的玩物而已，她们的存在几乎已消去了“人”的地位和价值，而仅作为主人的私有财产，没有任何尊严。唐代诗歌中还

[1] ［唐］苏鹗撰《杜阳杂编》（卷上），《唐五代笔记小说大观》（下册），上海：上海古籍出版社 2000 年版，第 1376 页。
[2] 《全唐诗》卷一百二十一载诗名为“赠元载歌妓”，而《唐诗纪事》卷三十二题作“赠薛瑶英”。
[3] ［唐］范摅撰《云溪友议》（卷下），北京：中华书局 1985 年版，第 35 页。

有几首“以妾换马”诗，如张祜的《爱妾换马》[1]，诗中虽未写舞蹈，但亦能对舞蹈诗中妓女的卑下地位作一说明。诗歌明言“娇姿骏骨价应齐”，可见妓妾的地位仅等于马。无论是妓妾离开家门时的“沾袂泣”还是骏马恋主的“顿衔嘶”，都说明了妾与马皆不愿离开旧主，因为它们是主人的财产，不愿侍奉新主。第二首诗中，“绮阁香销华厩空，忍将行雨换追风”亦用对仗，将妓妾之香阁与马之华厩放在相同的地位，而妓妾对于主人的意义，仅为“行雨”。“云雨”是舞蹈诗中惯用的比喻，将妓妾比作巫山神女，却并非为体现其“神性”，而只作为男女狎昵的故事，因此，妓妾仅为满足男性的色欲需求而存在，这与骏马能满足士人的豪侠想象是相似的。唐代士人视以妓妾换马为一雅事，而以骏马换小妾则为豪事。李白《襄阳歌》即有“千金骏马换小妾，笑坐雕鞍歌落梅”之句，法宣《爱妾换马》中将妾与马称为“双绝”，可见唐人普遍视妓妾与马为等价物。

妓女的存在意义只是为主人歌舞带来欢乐，或者是以肉体满足男性的需要，在她们年老色衰之后，便面临着被抛弃的命运。白居易《追欢偶作》中明言“十听春啼变莺舌，三嫌老丑换蛾眉”；施肩吾 《观舞女》曰“买笑未知谁是主，万人心逐一人移”，揭示了舞妓以博人欢笑为生的悲惨命运。舞妓在许多人的心目中仅是娱乐或意淫的物品，是以咏舞诗与咏舞妓诗中常有“云雨”、“巫山”之类的意象。如章孝标《贻美人》即曰：“何事不归巫峡去，故来人世断人肠”，方干《赠美人四首》中亦有“才会雨云须别去，语惭不及琵琶槽”，还有许多柘枝舞诗，多将柘枝妓比作神女仙姬，以满足士人的肉欲想象。这些诗歌对女性的描写多集中于其流动的眼波、雪白的酥胸、柔软的腰肢上，这些“性感”的描写亦说明了舞妓供人狎昵品鉴的玩物身份。

三、致祸夺宠的妖姬

舞蹈可以增加女性的魄力，能歌善舞的美人往往会受到男性更多的宠爱。她们的存在使其他女性感受到危机，也让一些男性受到迷惑。古人根深蒂固的“女祸”观念使诗人们往往将国家破灭、兵灾人祸的原因归咎于迷人的女性，相当一部分舞蹈诗中的女性即是这类“妖姬”形象。在古代多受批判的赵飞燕、杨玉环、西施等，便是这一类女性形象的代表。试读王翰《飞燕篇》：

> 孝成皇帝本娇奢，行幸平阳公主家。可怜女儿三五许，丰茸惜是一园花。歌舞向来人不贵，一旦逢君感君意。君心见赏不见忘，姊妹双飞入紫房。紫房彩女不得见，专荣固宠昭阳殿。红妆宝镜珊瑚台，青琐银簧云母扇。日夕风传歌舞声，只扰长信忧人情。长信忧人气欲绝，君王歌吹终不歇。朝弄琼箫下彩云，夜踏金梯上明月。明月薄蚀阳精昏，娇妒倾城惑至尊。已见白虹横紫极，复闻飞燕啄皇孙。皇孙不死燕啄折，女弟一朝如火绝。明明天子咸戒之，赫赫宗周褒姒灭。古来贤圣叹狐

[1] 张祜《爱妾换马》诗其一曰：“一面妖桃千里蹄，娇姿骏骨价应齐。乍牵玉勒辞金栈，催整花钿出绣闺。去日岂无沾袂泣，归时还有顿衔嘶。婵娟躞蹀春风里，挥手摇鞭杨柳堤。”其二曰：“绮阁香销华厩空，忍将行雨换追风。休怜柳叶双眉翠，却爱桃花两耳红。侍宴永辞春色里，趁朝休立漏声中。恩劳未尽情先尽，暗泣嘶风两意同。”

裘，一国荒淫万国羞。安得上方断马剑，斩取朱门公子头。

诗中开篇即言“孝成皇帝本娇奢”，已含批评之意，紧接着叙述了赵飞燕姐妹以美色歌舞专宠，使得“紫房彩女不得见”，一时昭阳宫歌舞升平，君王沉溺于酒色不知节制。赵飞燕不仅“娇妒倾城惑至尊”，而且为固宠不择手段，甚至将皇嗣害死。最终君王驾崩飞燕失去靠山，事情败露唯有自尽。诗人在诗中讽谏“明明天子咸戒之，赫赫宗周褒姒灭。古来贤圣叹狐裘，一国荒淫万国羞”，虽然告诫天子应该以此为戒，但最终仍然将矛头指向赵飞燕，认为她是如褒姒一般误国的祸水。

赵飞燕姐妹以美色歌舞蛊惑君心，而且行为不检多有恶名，遭到批评尚非完全冤枉。但另外一些舞蹈诗中，则将国家之失归咎到许多无辜的女性身上。如白居易《胡旋女》曰：“天宝季年时欲变，臣妾人人学圜转。中有太真外禄山，二人最道能胡旋。梨花园中册作妃，金鸡障下养为儿。禄山胡旋迷君眼，兵过黄河疑未反。贵妃胡旋惑君心，死弃马嵬念更深。”诗歌批评了胡风入华给中原风气带来了不良的影响，但并未分析国家危机的深层原因，而是直接将矛头对准了安禄山与杨贵妃，认为贵妃以胡旋惑乱君心，被赐自尽死有余辜。如果说赵飞燕颇应受到指责，那么对杨贵妃的责难确实有失公平。酿成安史之乱的部分原因确是玄宗耽于享乐而不理朝政，但杨贵妃作为后宫妃子，却只是享受生活而并未过多干预政事的，这与历史上那些专权跋扈的后妃有极大的区别。因此诗人对杨贵妃的批评虽厉，但也只在其“惑君心”上，并未见其它的祸国之举。美丽又能歌善舞的女子，在男性欢乐时便以“尤物”称之，而在男性遭到失败时，则成了替罪羊。唐代中后期的舞蹈诗中对杨贵妃批评颇多，如薛能《华清宫和杜舍人》、白居易《江南遇天宝乐叟》等，皆将唐王朝的衰落归咎到贵妃身上。

西施亦是唐人舞蹈诗中的批评对象。但诗人并未直接批评西施，而只是将其塑造成使吴王贪恋美色而误国的祸水形象。如元稹《冬白纻歌》中描绘了一幅极为香艳的画面，西施以绝代姿容、美妙歌舞给吴王带来极大的欢娱，同时也消磨了吴王的斗志。吴国灭亡确与吴王贪恋西施有关，但因为西施亦有助越灭吴之功，所以诗人们对其算是手下留情，并未恶语相加。

四、令人同情的苦命女

舞蹈诗中的这类女性或是因身世没落而辗转飘零，或是因男性的始乱终弃而苦度残生，或是陷入深宫虚度青春。她们都是古代男权社会的牺牲品，命运不由自己掌握，只能靠男性的施舍度日。刘禹锡的《泰娘歌》、王建《调笑令》、张籍《旧宫人》、殷尧藩《潭州席上赠舞柘枝妓》皆属于第一类；而吴少微《怨歌行》、武平一的《妾薄命》、薛奇童《楚宫词二首》属于第二类；杜牧《宫人冢》以及大量的铜雀诗则属于第三类。

刘禹锡《泰娘歌》中的泰娘即是一位身世飘零的妓女形象。诗引中称，泰娘本是尚书韦夏卿之家妓，尚书命乐工教其琵琶歌舞，泰娘尽得其术，一时声名远播，京城贵游

皆知其名。后尚书去世，泰娘流落民间，为蕲州刺史张愻所得。张愻坐事谪居，泰娘亦随之迁于武陵郡。张愻去世后，泰娘孤苦无依，地处荒远无人知其色艺，只好终日抱乐器悲哭。泰娘亦有过风光美好之时，“风流太守韦尚书，路傍忽见停隼旟。斗量明珠鸟传意，绀幰迎入专城居。长鬟如云衣似雾，锦茵罗荐承轻步。舞学惊鸿水榭春，歌传上客兰堂暮”，可见其身价百万、极受宠爱。但她的风光是建立在男性的宠爱之上的，因此当韦尚书去世后，泰娘便孤苦无依，后虽又依附于张公子，但在张去世后，泰娘的命运更加窘迫。泰娘的身世是唐代许多舞妓的缩影，她们完全依附于男性而生活，社会亦不允许她们能够自由独立。她们所谓的“风光”即是自身的色艺受到欣赏，而她们的落魄往往即在依附者去世或者是自己色衰之时。张籍的《旧宫人》则描写了一位来自梁州的宫妓，她在宫中度过了人生最美好的年华，待到老大遣归时，家乡已经沦入吐蕃领地，早已无家可归。这位旧宫人之后的命运可想而知。舞妓的一生只是供人娱乐的一生，她们几乎没有为自己而活的任何资本。

舞蹈诗中亦描写了许多女性被始乱而终弃。她们曾经得宠，但是当男子又有新欢时，便被弃之如履。吴少微《怨歌行》、武平一的《妾薄命》以及《楚宫词二首》描写的皆是相似的内容，女子因歌舞入宫受宠，可是好景不长，君王弃旧迎新，她们只好在冷宫中度过余生。

还有一类舞妓的命运更为悲惨，她们的一生根本没有荣耀美好的时光。杜牧《宫人冢》曰：“尽是离宫院中女，苑墙城外冢累累。少年入内教歌舞，不识君王到老时。”离宫中的舞妓本是为君王而设，她们从小在宫中学习歌舞，但是君王从不驾临，她们一生也未曾见过君王之面。唐代还有大量咏铜雀妓的诗歌，她们奉曹操遗命向曹操陵墓歌舞，美好的年华却用以侍奉君主的亡灵。如果说大多数舞妓的生活只是为了取悦于人，那这些铜雀妓的生命却是为亡灵而存在的，这不得不说是一种令人叹息的悲哀！

唐代舞蹈诗中还有许多天真欢乐的少女形象。她们风华正茂，以歌舞装点自己的美好年华，许多诗歌中都有这些少女的影子。如储光曦《蔷薇》：“秦家女儿爱芳菲，画眉相伴采葳蕤。高处红须欲就手，低边绿刺已牵衣。”一位美丽的少女被蔷薇的芬芳吸引，欲折取花朵，却被绿刺勾住了衣衫；于鹄《赠碧玉》则描写的是一位少年舞妓，穿着绣有豆蔻花的舞裙，正悄悄向梨园弟子打听《霓裳曲》的细节。此外，还有王建、王涯等诗人所作《宫词》中的诸多宫妓，她们天真乐观的心态让宫中的歌舞生活也随之快乐生动起来。

少数舞蹈诗中的女性形象较为特别，她们并非为取悦他人而生活，舞蹈对她们而言是谋生的手段。如杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》中的李十二娘及公孙大娘，她们虽有玉貌锦衣，却擅长英气逼人的剑器舞。她们在民间广场卖艺谋生，是真正以舞技获得世人的肯定，带给人们的是“天地为之久低昂”的震撼。她们是唐代舞蹈诗中真正的舞蹈艺术家形象，亦是唐代女性中的佼佼者。

第三节　唐代舞蹈诗中的社会万象

舞蹈诗亦反映了唐代社会生活的各个方面。人们在节日期间载歌载舞，军中无事时亦以乐舞作为娱乐，政治风云与世态变化也常常会通过舞蹈诗表现出来，而许多舞蹈诗中亦描写了了宫廷生活与宫人心态。从众多的记录胡乐胡舞的诗歌来看，异域胡风对唐人生活产生了极大的影响，这亦体现了唐代文化的多元性。

一、舞蹈诗中的节日习俗

唐代节日极多，既有传统节日，如清明、寒食、端午、重阳等，亦有唐代新设之节，如千秋节、中和节等等。节日作为一种纪念日，往往会有庆祝之举，而唐代节日多设假期，是以人们的活动更为自由，歌舞游宴也更为频繁。在唐代舞蹈诗中，有许多节日情景的记录，几乎每个节日都会有舞蹈表演，而舞蹈诗中反映最多的当为上元节与千秋节，其它节日如中和节、人胜节、上巳节、清明节、寒食节，都有歌舞的记载。唐代舞蹈诗是研究这些节日歌舞的重要文字资料。

上元节可谓唐代的狂欢节。作为新年的第一个月圆之夜，人们将对美好新春的憧憬寄托在上元节的狂欢庆祝之中。“上元节”之名本从道教而来，因节日中放烟火花炮、赏灯之习俗，是以又称为“灯节”。唐代统治者对上元节观灯之俗十分支持，而且朝廷还会组织踏歌、赋诗、大酺等活动。《旧唐书•睿宗本纪》记载：“上元日夜，上皇御安福门观灯，出内人连袂踏歌，纵百僚观之，一夜方罢”[①]，可见先天年间的上元之夜几乎是通宵达旦地庆祝狂欢。史书中也有关于中宗与韦后微行观灯的记录。《旧唐书•中宗本纪》曰：“（景龙）四年……帝与皇后微行观灯。”[②]可见君主们也积极参加上元节的庆祝活动。唐代舞蹈诗中歌咏上元节歌舞盛景的篇章极多，如“灯花助春意，舞绥织欢心”（羊士谔《上元日紫极宫门观州民然灯张乐》），“欢乐无穷已，歌舞达明晨”（崔知贤《上元夜效小庾体》）等等。崔液《上元夜》六首更是描写上元之景的名作，其五曰：“公子王孙意气骄，不论相识也相邀。最怜长袖风前弱，更赏新弦暗里调。”诗歌展现出高官显贵在上元夜宴饮交游的景象：席中一派热闹，即使素不相识者也可以相邀共赏良辰美景、歌舞新曲。而其六则写的是夜阑人散之后：“星移汉转月将微，露洒烟飘灯渐稀。犹惜路傍歌舞处，踌躕相顾不能归。”欢乐总有聚散，但灯会之盛和歌舞之美让人意犹未尽、流连忘返，诗歌表现了人们对歌舞的热爱和对欢乐的留恋。上元节歌舞的参与性极强，其舞蹈主要以踏歌为主。踏歌即以足踏地、合拍而舞，动作简单，而且舞蹈多是开放式的。除了官方组织的内人踏歌，普通百姓也可以自发组织踏歌活动。这使得上元节的歌舞活动场面盛大。一些舞蹈诗反映出当时踏歌之盛，如张祜《正月十五夜灯》：

[①] [后晋]刘昫撰《旧唐书》(卷七)，北京：中华中局 1975 年版，第 161 页。
[②] 同上，第 156 页。

"千门开锁万灯明，正月中旬动帝京。三百内人连袖舞，一时天上著词声。"京城几乎灯火通明，人们纷纷走出家门，载歌载舞，宫人们的踏歌声在很远都能听到，似乎已经飘至遥远的天庭。从舞蹈诗中还可以看出上元节之夜除赏灯、踏歌之外，亦有百戏表演。陈去疾《踏歌行》曰："鸳鸯楼下万花新，翡翠宫前百戏陈"，可见灯火百戏皆由朝廷组织，而民间百姓也能积极参与。上元节在灯会散场之后还会举行大酺，如王维《奉和圣制十五夜然灯继以酺宴应制》即描写了大酺的景象："游人多昼日，明月让灯光。鱼钥通翔凤，龙舆出建章。九衢陈广乐，百福透名香。"诗为应制，自然极力颂美，但也可见上元夜晚处处歌舞、游人如织的盛况。

唐代舞蹈诗中还有一些篇章记录了中和节的乐舞。中和节是唐德宗时新立节日。德宗认为寒食与上巳时间太近，便欲以二月为节，以此征求朝臣的意见。李泌建议"废正月晦，以二月朔为中和节，因赐大臣戚里尺，谓之裁度。民间以青囊盛百谷瓜果种相问遗，号为献生子。里闾酿宜春酒，以祭勾芒神，祈丰年。百官进农书，以示务本。"德宗大悦，下令以中和节与上巳、九日为三令节，朝中内外皆有赏赐，并举行宴会。[①]由这段记载可见，中和节本是为取代正月晦日所设。正月晦日设节本极古老，至唐德宗朝亦存在。后被废除而代之以中和节之后，时间虽略不同，但休假游宴的习俗却保存了下来。唐人王季友（一说吕渭）有《皇帝移晦日为中和节》诗，记载了德宗改正月晦日为中和节之事。

《全唐诗》中保存有德宗《中春麟德殿会百僚观新乐诗一章，章十六句》诗，又被收为《舞曲歌辞·中和乐舞词》。题后有序，曰："朕闻天地之德莫大于和，万物以生，九功乃叙。是以中春之首，纪为令节。布阳和之政，畅亭育之功，式宴且欢，顺时而举，盖取象于交泰之义也。……近以听政之馀，参比音律，播于丝竹，韵于歌诗，象中和之容，作中和之乐，教习甫就，毕陈于兹。……"可见"中和"本取天地交泰、万物和合之意。用于农业生产，则正当春日之令；用于政教，则朝野顺和。是以德宗制《中和乐舞》表达了其治国理想。其舞辞为《中和乐舞词》[②]，诗歌先写佳节仲春，乾坤调和，次言国以德治，乐和人心。从诗中可看出，《中和舞》显八卦之象，以体现阴阳谐和之意。诗歌内容不出于追贤颂雅，虽无精彩之处，但亦能从中看出此舞的大致舞容。

《全唐诗》中反映中和节的诗歌颇多，但多为应制或试场之作，如权德舆《奉和圣制中春麟德殿会百寮观新乐》、《奉和圣制中和节赐百官宴集因示所怀》，李泌《奉和圣制中和节曲江宴百僚》，陆复礼、李观《试中和节诏赐公卿尺诗》等。这类诗歌内容皆为颂圣谢恩，对舞蹈描写极少，除权德舆《所怀》诗略有涉及外，皆不能算作舞蹈诗。但王建《宫词一百首》其十九却记载了宫中为中和节准备舞蹈表演的景象："殿前明日

[①] [宋]欧阳修《新唐书》（卷一百三十九），北京：中华书局 1975 年版，第 4637 页。

[②] 德宗《中和乐舞词》曰："芳岁肇佳节，物华当仲春。乾坤既昭泰，烟景含氤氲。德浅荷玄贶，乐成思治人。前庭列钟鼓，广殿延群臣。八卦随舞意，五音转曲新。顾非咸池奏，庶协南风熏。式宴礼所重，浃欢情必均。同和谅在兹，万国希可亲。"

中和节，连夜琼林散舞衣。传报所司分蜡烛，监开金锁放人归。”由诗中可以见出，中和节宫中亦有放宫女与亲人相见的额外恩典。

舞蹈诗中也反映了唐代其它节日的情况。上巳节自汉代定为节日，本有祓禊求洁、沐浴去灾的传统，而魏晋之时士人多在此日踏青修禊，宴会雅集。著名的兰亭集会即是在上巳之日。唐代上巳节的民俗意味更浓，人们普遍利用这一暮春明媚之时外出踏青游玩。这一天各处景点游人如织，即使平日难以出门的女性也纷纷外出踏青。“佳人祓禊赏韵年，倾国倾城并可怜。拾翠总来芳树下，踏青争绕绿潭边。公子王孙恣游玩，沙阳水曲情无厌”(万齐融《三日绿潭篇》)写的即是上巳游玩的景象。除了上巳节，寒食节、清明节也有踏青游玩的风俗。相传寒食节本为纪念介子推被焚死而设，是以有禁火冷食的风俗。而清明节本为祭扫先祖，是以人们也时常借外出祭祖的机会宴集饮酒。事实上这三个节日到了唐代都已经娱乐化了，唐代舞蹈诗中更多地是关于人们在节日宴饮歌舞的场面，而少有对节日本意的描写。如王维《三月三日勤政楼侍宴应制》[①]即描写了三月三日勤政楼中的宴乐歌舞。诗中可见，三月三日时朝廷组织群臣宴饮祓禊，而席中的歌舞更是盛景。《太平广记》曰：“曲江池本秦时岂洲，唐开元中，疏凿为胜境，南即紫云楼芙蓉苑，西即杏园慈恩寺，花卉环周，烟水明媚，都人游赏，盛于中和上巳节。即锡宴臣僚，会于山亭，赐太常教坊乐。池备彩舟，唯宰相、三使、北省官、翰林学士登焉，倾动皇州，以为盛观。”[②]可见曲江池自开元以来已成上巳、中和等节的游宴盛地，朝中不仅给臣僚赐宴会饮，而且太常教坊亦有乐舞表演。又张祜《上巳乐》云：“猩猩血彩系头标，天上齐声举画桡。却是内人争意切，六宫红袖一时招。”可见上巳节宫中还有竞渡活动，一时热闹非凡。清明、寒食节的活动与上巳相似，也多以宴乐游乐为主。王昌龄《寒食即事》曰：“泣多流水涨，歌发舞云旋。西见之推庙，空为人所怜。”诗虽言“泣”，但仅为顺应风俗而作，事实上寒食节是唐人出游野餐的好机会。而舞蹈诗中涉及到清明的诗歌更多。清明踏歌之俗，又称为“踏春阳”或“踏阳春”，《全唐诗》中有邢凤《梦中美人歌》一首：“长安少女踏春阳，何处春阳不断肠？舞袖弓弯浑忘却，罗衣空换九秋霜。”从诗中可见踏春时少女载歌载舞乃是常事。

中元节又称鬼节，本为祭祀亡灵而设，道教在这一天祭祖，但唐代的中元节亦包含了佛教的元素，佛寺亦于是日举行法会。唐代的中元节多有乐舞百戏表演，《裴铏传奇》载：“时中元日，番禺人多陈设珍异于佛庙，集百戏于开元寺。”[③]一些舞蹈诗反映了中元节的歌舞，如戎昱《开元观陪杜大夫中元日观乐》：“今朝欢称玉京天，况值关东俗理年。舞态疑回紫阳女，歌声似遏彩云仙。盘空双鹤惊丸剑，洒砌三花度管弦。落日香尘拥归骑，好风油幕动高烟。”诗中可以看出，中元日的法会中不仅有妙龄少女的歌舞，亦有“丸剑”等杂技表演。

[①] 王维《三月三日勤政楼侍宴应制》诗曰：“彩仗连宵合，琼楼拂曙通。年光三月里，宫殿百花中。不数秦王日，谁将洛水同。酒筵嫌落絮，舞袖怯春风。天保无为德，人欢不战功。仍临九衢宴，更达四门聪。”

[②] [宋]李昉编《太平广记》(卷二百五十一)，北京：人民文学出版社 1959 年版，第 1951 页。

[③] 见《崔炜》，[唐]裴铏著《裴铏传奇》，上海：上海古籍出版社 1980 年版，第 14 页。

“千秋节”为唐代诞节的代表。玄宗时百僚上表，请以八月初五为千秋节，以贺君主诞辰。张说《请八月五日为千秋节表》云：“左丞相臣说、右丞相臣璟等言，……请以八月五日为千秋节，著之甲令，布于天下，咸令宴乐，休假三日。群臣以是日献甘露醇酎，上万岁寿酒；王公戚里，进金镜绶带；士庶以丝结承露囊，更相遗问；村社作寿酒宴乐，名为赛白帝，报田神。”[①]可见千秋节主要是宴乐庆祝活动，不仅朝廷宴请百官，而且地方诸州也举行宴乐，同时官员休假三天以宴游休息，群臣向君主进献寿酒，王公贵戚则进献金镜绶带，君主亦在是日接受朝贺，村社中亦有寿酒宴乐。千秋节于天宝二年改为“天长节”，而庆典内容不变。事实上千秋节只是唐代帝王诞节的一个代表，有唐一代，共有十位帝王设立诞节，而名称各不相同。

舞蹈诗中与千秋节相关的诗篇极多，大多涉及到乐舞百戏表演。通过这些诗歌，可以窥见当时千秋节的庆典盛况。首先，舞马表演是千秋节的特别节目。《新唐书•礼乐志》记载，千秋节时有骏马百匹皆盛饰装扮，在《倾杯乐》的伴奏中舞于榻上。唐代舞马诗不少与千秋节相关，但玄宗之前亦有舞马诗，如初唐薛曜亦作有《舞马篇》，可见马舞并非由玄宗时始。但舞马活动确实在玄宗时期兴盛起来，几乎成为开元盛世的象征。如陆龟蒙《开元杂题七首•舞马》即通过舞马的情态，回忆开元时期的种种胜事。而张说《舞马千秋万岁乐府词》、王建《楼前》更是直言彼时舞马为君王上寿而作。其次，百戏杂伎也是千秋节的重要活动。如杜甫《千秋节有感二首》（其二）曰：“舞阶衔寿酒，走索背秋毫”，可见当时不仅有舞马，亦有走索表演。张祜《千秋乐》诗云：“八月平时花萼楼，万方同乐奏千秋。倾城人看长竿出，一伎初成赵解愁。”“长竿”即百戏名，又称竿木，是一种惊险的杂技表演。而郑嵎《津阳门诗》中对千秋节乐舞表演的记载更为丰富，诗中记载，千秋节时万国来朝，宫中除舞马之外，又有竿技（寻橦）等百戏表演，还有公孙大娘剑舞助兴，而《霓裳羽衣舞》则成为压轴节目。

舞蹈诗中还有其它节日乐舞的记录。如李乂《奉和人日清晖阁宴群臣遇雪应制》中有“后庭联舞唱，前席仰恩辉”之句，可知人胜节朝中亦有宴乐；又王涯《九月九日勤政楼下观百僚献寿》、李群玉《长沙九日登东楼观舞》中亦有对歌舞描写，可见重阳节亦有歌舞宴乐。

总之，从唐代舞蹈诗中可概括出唐代节日的如下特点：其一，大多数节日都具有狂欢的性质，即使是那些在前代以纪念先祖或者是驱邪禳灾为目的的节日，如上巳、寒食、中元节等，在唐代也成为载歌载舞的欢乐时光。其二，节日给了人们开拓室外活动的契机。大多数节日中朝廷皆允许官员休假宴游，如上元夜、上巳、寒食、清明、千秋节等等，这使得上自臣僚、下至百姓都有了走出室内而亲近自然的机会，也为唐代诗歌的描写内容打开了更广阔的世界。

二、军队中的乐舞娱乐活动

[①] [清]董诰编《全唐文》（卷二百二十三），北京：中华书局 1983 年版，第 2252-2253 页。

唐代军队中的乐舞活动十分丰富，这在舞蹈诗中亦有反映。唐代著名大舞《七德舞》本为《秦王破阵乐》更名而来，可见当是军中歌舞。贞观七年太宗制《破阵乐舞图》，以乐舞象战阵之行，而舞者披甲执戟作战斗击刺，这些都说明了《破阵乐》的行伍特征。后因此舞进入雅乐，太宗遂将其更名为《七德舞》。这也是唐代最早的军中乐舞。

唐代军队中乐舞活动很盛，不仅因为军中宴乐频繁，而且许多将士也擅长自舞娱乐。唐代军中亦有专属的乐舞机构，如鼓吹即为军中乐队，作为军将的仪仗使用，而更多时候亦在战争中奏乐以鼓舞士气。唐代尤其是中唐以后军中宴饮之风极盛，这也使军中的伎乐表演兴盛起来，“战士军前半死生，美人帐下犹歌舞”（高适《燕歌行》）即可谓军中乐舞的极佳写照。此外还有许多诗歌也提到军中宴乐，如“军中多宴乐，马上何轻趫”（高适《睢阳酬别畅大判官》），“琵琶长笛曲相和，羌儿胡雏齐唱歌”（岑参《酒泉太守席上醉后作》）等，而杜甫《陪柏中丞观宴将士二首》更是描绘了军中宴乐的歌舞欢乐场面。唐中期之后军中乐舞极为盛行，主要原因在于方镇权力日大，它们已拥有地方军、政、财权，也逐渐建立起自己的乐舞机构。《唐会要》记载，长庆初穆宗曾观诸军杂乐，见“自公卿至庶士，多为酣宴，皆极欢娱”，自认为是时和民安之兆，“有足抚慰”。[①]这亦说明当时军营及民间的公私宴饮十分频繁。

唐代军中将士的自舞娱乐给舞蹈诗提供了更多的创作灵感。唐代自舞风气本盛，关于军中舞蹈的诗歌中对自舞的记录也很多。这些将士自舞，或是为抒发思乡边愁，如“琵琶起舞换新声，总是关山旧别情”（王昌龄《从军行》）；或是在暂无战事时打发空闲时光，如“军中日无事，醉舞倾金罍”（岑参《使交河郡，郡在火山脚，其地苦热无雨雪，献封大夫》）；或是席中酒酣以舞助兴，如“酒泉太守能剑舞，高堂置酒夜击鼓”（岑参《酒泉太守席上醉后作》），“将军醉舞不肯休，更使美人吹一曲”（岑参《裴将军宅芦管歌》）等。而李益的《夜宴观石将军舞》更是对将军自弹琵琶起舞的直接描写。军中的乐舞娱乐装点了军队的单调生活，也是将军们远离家乡、出生入死的一种精神补偿。也只有在唐代这样乐舞氛围浓郁的环境中，军营中的乐舞才会如此有声有色。

三、唐代的政治风云与世态变幻

唐代舞蹈诗中有不少关于时事的记录。与反映社会现实的政治诗不同，舞蹈诗中的政治风云是作为舞蹈的背景而存在的，并没有过多的叙述。但这些记录也让唐代舞蹈诗成为一面观察时事的镜子，从多姿多彩的舞蹈中能够看到社会风云与世态变幻。

唐代著名大舞《破阵乐》的舞曲歌词中，即有关于太宗李世民在藩时破刘武周的记录。诗曰：“受律辞元首，相将讨叛臣。咸歌破阵乐，共赏太平人。”诗歌记载的即是太宗破宋金刚战阵的事迹。太宗《破阵乐舞》的创制来自于真实的战事。《旧唐书》记载，武德二年十月，刘武周派宋金刚攻陷晋州，后又攻占浍州，一时“兵锋甚锐”。高祖因

① [宋]王溥撰《唐会要》（卷五十四），北京：中华书局 1955 年版，第 940 页。

当时王行本占据蒲州，吕崇茂据有夏县，而晋州、浍州皆陷，打算尽弃河东之地。太宗上表请求以精兵三万以平定刘武周，克复汾、晋，获得允许。同年十一月，太宗于柏壁与宋金刚对峙，同时派殷开山、秦叔宝大破寻相、尉迟敬德叛军，寻相本人逃脱，部众全部被俘。太宗继续与宋金刚对峙，众将皆请战，但太宗敏锐地看到宋金刚“精兵骁将，皆在于此”，而刘武周“士卒虽众，内实空虚”，是以决定以疲敌战术拖延刘武周、宋金刚部队，“坚营蓄锐以挫其锋”，待敌方粮尽计穷之时再一举攻破。武德三年宋金刚部队果因军众饥馁逃遁，太宗追至介州。“金刚列阵，南北七里，以拒官军。太宗遣总管李世勣、程咬金、秦叔宝当其北，翟长孙、秦武通当其南。诸军战小却，为贼所乘。太宗率精骑击之，冲其阵后，贼众大败，追奔数十里。敬德、相率众八千来降，还令敬德督之，与军营相参。……于是刘武周奔于突厥，并、汾悉复旧地。”[1]这是一次后发制人、先疲后打的著名战役，太宗的沉着气度、灵活战略与过人胆识是这次战役胜利的关键，是以“军中相与作《秦王破阵乐》曲，及即位，宴会必奏之。”[2]《破阵乐》舞词虽然简短，但基本完全记录了太宗破刘武周、宋金刚的情状，而太宗率精骑冲进宋金刚战阵的事实更是成为了《破阵乐》舞曲名的来源。

安史之乱作为唐代由盛而衰的转折点，引起了许多诗人对丧乱原因的思考，这也使得舞蹈诗中常有对盛唐不良风气的批判以及对人世无常的反思。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》，李益《过马嵬二首》（其一），以及元、白《胡旋女》，杜牧《过华清宫绝句三首》中都对这一政治变乱有所提及。公元 755 年 12 月“安史之乱”爆发，至公元 763 年 2 月平息，共历时七年多。战乱虽然最终得以平息，但对唐王朝却是重大的打击，不仅从此唐朝进入了藩镇割据局面，君王权力式微，而且王朝的经济、政治及文化、外交等都受到极为不利的影响。可以说“安史之乱”是唐王朝的致命隐疾，虽然之后王朝又延续了近 150 年，但其灭亡的根源亦可追溯至“安史之乱”。虽然舞蹈诗中有许多涉及到对“安史之乱”的思考，但其批判程度却是不同的。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》以描写剑器舞之场面为主，诗中并未提及动乱，而只是极力突出昔日的繁华及今日的凄凉：“五十年间似反掌，风尘倾动昏王室。梨园子弟散如烟，女乐馀姿映寒日。金粟堆南木已拱，瞿唐石城草萧瑟。”之所以形成这种反差，除了岁月的流逝外，更大的原因在于安史之乱所带来的王室衰落，诗中用“风尘倾动昏王室”点出了安史之乱对王室的冲击，虽未对史实作正面评价，但文字间流露出浓浓的感伤。李益与杜牧则在诗歌中试图分析造成战乱的原因。《过马嵬二首》（其一）认为正是由于玄宗与杨贵妃不知节度地享乐导致了战事的产生，因此将矛头直指《霓裳羽衣舞》：“世人莫重霓裳曲，曾致干戈是此中。”而杜牧《过华清宫绝句》与其主题相似，亦对《霓裳羽衣舞》充满了批评：“霓裳一曲千峰上，舞破中原始下来”。同时，诗人也指责了统治者不分忠奸、麻痹大意：“云中乱拍禄山舞，风过重峦下笑声”。与杜甫诗歌相比，诗人们的批判精神更强烈

[1] ［后晋］刘昫撰《旧唐书》（卷二），北京：中华书局 1975 年版，第 25 页。
[2] ［宋］欧阳修撰《新唐书》（卷二十一），北京：中华书局 1975 年版，第 467 页。

了，诗人不仅有对今日衰微的叹惜，亦有对统治者荒淫享乐的讽刺。元稹与白居易皆作有《胡旋女》诗，对天宝年间的胡风流行有深刻的批评，诗歌的政治讽喻意味十分强烈，希望君主以此为戒。两首诗中对胡旋舞表演都有细致的描写，而后半部分对玄宗亲近佞臣、惑于女色亦有十分尖锐的批评。元诗指出君主喜好奉承、佞臣荧惑君心是变乱的原因，而白诗则将批判的矛头指向杨贵妃与安禄山，认为是这二人导致君主昏惑不明，较元诗更为具体。唐代舞蹈诗中，对安史之乱的思考很多，而大多将责任归咎于杨贵妃身上，这不得不说是时人思想的局限性。

李端《胡腾儿》、张籍《旧宫人》以及元、白《西凉伎》等诗歌，对凉州沦于吐蕃之事有所感叹。凉州在今甘肃武威，因其地处偏远，且处西部，是以又称西凉。广德二年，河湟诸州沦于吐蕃，凉州亦陷，其后数年，河西、陇右皆处于吐蕃的控制下。许多舞蹈诗在描写凉州歌舞及乐舞伎人时，亦表达了对凉州沦于蕃地的叹息。如李端《胡腾儿》诗末句曰："胡腾儿，胡腾儿，家乡路断知不知？"诗歌虚拟了与胡腾儿的对话，表达了对凉州失陷的叹息。又如张籍《旧宫人》："歌舞梁州女，归时白发生。全家没蕃地，无处问乡程"，诗中"梁州"当为"凉州"之误，亦涉及到凉州没入吐蕃领地的史实。而元稹与白居易的同题诗作《西凉伎》则更明确地表达了对西凉入蕃的愤怒与惋惜。元诗末句曰"连城边将但高会，每听此曲能不羞"，批评了世人但听西凉乐而不思收其失地；白居易诗之主题与元诗相同，但批评更为具体："天子每思长痛惜，将军欲说合惭羞。奈何仍看西凉伎，取笑资欢无所愧。纵无智力未能收，忍取西凉弄为戏！"

许多唐代舞蹈诗中都有唐代时事的记录，如元稹、白居易同题诗作《骠国乐》，反映的即是贞元十七年骠国王遣使献其国乐并求归为属国的史实，而卢纶《皇帝感词》由内容来看，则是作于兴元元年平朱泚乱，德宗返京之后。舞蹈诗的文化内涵不仅在于对舞蹈的记录和描写上，其中反映的政治风云和世事变幻，也为后人提供了富贵的历史资料。

四、唐时的南北文化交流

唐代南北文化交流频繁，在史料及文物中皆多有记载。许多西域人居住在长安，而中原也"胡风"颇盛。[①]就乐舞文化上来说，中原受到少数民族的影响是十分明显的，人们被异域风情吸引，也主动积极地去接受异域文化。《连昌宫词》中"逡巡大遍《凉州》彻，色色《龟兹》轰录续"之句，充分说明了南北乐舞的融合，而李白的《高句丽》也说明了异域乐舞在唐代已十分常见。唐人对南北各族乐舞都持有开放和欢迎的态度，这有利于南北文化的交流和发展。而从唐代乐舞诗中，亦可以窥见唐代文化的多元性。

唐代社会颇受胡风的影响。人们从生活习惯到衣着服饰甚至日常用具、餐饮，都染上了"胡风"。 从唐代乐舞诗中，可见异族乐器在唐人音乐生活中扮演着重要的角色。

[①] 向达著《唐代长安与西域文明》，石家庄：河北教育出版社 2001 年版，第 5-6 页。

如琵琶本为东亚乐器："枇杷本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰枇，引手却曰杷，象其鼓时，因以为名也。"①唐人舞蹈中经常以琵琶作为重要道具，尤其是在边塞军旅生活中，琵琶是人们不可缺少的乐器。如王昌龄《从军行》"琵琶起舞换新声"，又如李益《夜宴观石将军舞》"琵琶起舞锦缠头"，可知琵琶由于其最初的军中乐器身份，在将士自舞中充当着重要的角色。而且琵琶在一些妓女歌舞中也时常使用。除琵琶外，其它异族乐器在唐代也十分流行。如羯鼓出自羯族，在龟兹、高昌、疏勒、天竺等民族音乐中应用极广。《新唐书•礼乐志》记载，羯鼓"本戎羯之乐，其音太蔟一均，龟兹、高昌、疏勒、天竺部皆用之，其声焦杀，特异众乐。" 玄宗尤好羯鼓，称其为"八音之领袖，诸乐不可方也"。②由于统治者的喜爱，加之胡风正炽，使得羯鼓大为流行，正可谓"掀天羯鼓满长安"（齐己《赠琴客》）。唐代舞蹈诗中亦有对羯鼓的记载，如白居易《改业》"柘枝紫袖教丸药，羯鼓苍头遣种蔬"，温庭筠《鸿胪寺有开元中锡谶堂楼台池沼雅为胜绝荒凉遗址仅有存者偶成四十韵》"紫绦鸣羯鼓，玉管吹霓裳"，张祜《邠娘羯鼓》"新教邠娘羯鼓成，大酺初日最先呈"等等。从这些诗歌中可见，在当时的乐舞表演中演奏羯鼓是十分常见的。除此之外，在舞蹈诗中还可以见到其它的异族乐器，如岑参《裴将军宅芦管歌》中的"芦管"等。《文献通考》云："芦管之制，胡人截芦为之，大概与觱篥相类，出于北国者也。"③可见芦管也是一种胡地乐器。

从唐代舞蹈诗中还可见到南北乐舞在中原的接受与流行。从诗中对乐舞的描写来看，唐代的长安、洛阳宴乐中胡舞盛行，胡姬之舞已成为酒宴上的一道风景。如温庭筠《敕勒歌塞北》"羌儿吹玉管，胡姬踏锦花"，可知席上不仅有胡儿奏乐，亦有胡姬伴舞。又李白《前有一樽酒行》："胡姬貌如花，当垆笑春风。笑春风，舞罗衣，君今不醉将安归"，胡姬不仅当垆卖酒，而且舞姿翩跹，殷勤留客。不仅在酒肆中常有胡姬歌舞，在士人家中也常有异域乐人以供歌舞，如刘言吏《王中丞宅夜观舞胡腾》，描写的即是胡腾舞的表演，既然是在宅中夜宴，那胡腾舞者很可能是宅中家乐。胡地歌舞以其明快的节奏、高超的技艺很快赢得了人们的喜爱，很多表演胡舞的舞者并非胡人而是来自中土，这充分说明了胡风乐舞在当时的巨大影响。如岑参《田使君美人舞如莲花北鋋（旋）歌》，诗中美人之舞不知其名，但从"美人舞如莲花旋，世人有眼应未见"、"回裾转袖若飞雪，左鋋（旋）右鋋（旋）生旋风"之句来看，很可能是胡旋舞。诗中亦曾交待"此曲胡人传入汉"，至少可以肯定这亦是一种传入中原的胡舞。而从末句"世人学舞只是舞，恣态岂能得如此"来看，美人之舞亦是由胡人学来，而且技艺非常高妙。诗中描写的是一位汉族美人，但她所跳之舞却是胡舞，可见胡舞在中原极受欢迎。胡旋舞在长安曾引起风靡热潮。白居易《胡旋女》曰："天宝季年时欲变，臣妾人人学圜转。中有太真外禄山，二人最道能胡旋。"从这两句诗歌中可以得出三点：其一，唐人学胡舞已成流行，

① [汉]刘熙撰《释名》（卷七），北京：中华书局 1985 年版，第 107 页。
② [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二十二），北京：中华书局 1975 年版，第 476 页。
③ [元]马端临《文献通考》（卷一百三十八），北京：中华书局 1986 年版，第 1222 页下。

几乎人人学跳。其二，胡旋舞男女均可表演，可见此舞的参与性较强。其三，盛唐时期已经有许多善于跳胡旋舞的舞蹈家，既有如杨贵妃一般的汉族贵妇，亦有如安禄山一般的胡人将领，可见当时舞蹈之流行是不分胡汉的。

除胡腾、胡旋之外，《柘枝舞》也是著名的胡舞。《柘枝舞》来自西域石国，从舞蹈诗中对《柘枝舞》的记录来看，此舞似乎比前两者更为普及，不仅频繁见于宴乐，而且亦出现了专门表演此舞的妓人——柘枝妓。《柘枝舞》虽属健舞，但与胡腾、胡旋较为刚劲不同，更侧重表现女性的柔美，是以在许多《柘枝舞》诗中对女性美的描写较多。

“泼寒胡戏”是一种西域民族的表演、游戏型歌舞活动，既可以称为一种舞蹈，亦是一种游戏，代表着胡人腊月乞寒的习俗。诸多史料皆称其来自西域，但究竟源于何国，尚无定论。向达先生考证“乞寒胡戏”原本出于伊兰，在西域康国、安国等地都有流行。[①]唐时称“泼寒胡戏”为“苏莫遮”，此称呼出自胡语，意谓西域地区的一种女式油帽。[②]可见这是一种涂油以防水的帽子，用以泼寒胡戏时穿戴。初盛唐时期“泼寒胡戏”十分流行，两《唐书》中皆有中宗御楼观泼寒胡戏的记载，而玄宗为太子时亦微行观此戏。《全唐诗》中有张说《苏摩遮五首（亿岁乐)》，较为完整地记录了此戏的情境：

摩遮本出海西胡，琉璃宝服紫髯胡。闻道皇恩遍宇宙，来将歌舞助欢娱。

绣装帕额宝花冠，夷歌骑舞借人看。自能激水成阴气，不虑今年寒不寒。

腊月凝阴积帝台，豪歌急鼓送寒来。油囊取得天河水，将添上寿万年杯。

寒气宜人最可怜，故将寒水散庭前。惟愿圣君无限寿，长取新年续旧年。

昭成皇后帝家亲，荣乐诸人不比伦。往日霜前花委地，今年雪后树逢春。

诗之其一交待了“苏摩遮”的来历，同时说明了其由胡人表演。其后由于唐人纷纷模仿参与，此舞才成为了胡汉混合的大型狂欢娱乐活动。其二、三则写出了歌舞乞寒时人们的穿戴，以及以油囊之水沾洒行人的习俗，同时点明了这一风俗的目的在于泼水乞寒，希望以冬日严寒来保证来年的丰收，亦有祈求祥瑞的意味。其四、其五则以乞寒祝君主万寿，既表达了人们乞寒作戏的喜悦心情，同时亦为太平颂圣诗的贯有套路。诗中可见出“泼寒胡戏”本身为乞寒而设，由于泼水为戏的游戏成份而受到唐人的欢迎。张说诗说明了初盛唐时“泼寒胡戏”之盛，可以说“泼寒胡戏”的风靡是唐人受胡风胡俗影响之大的最好例证。后由于士人非议纷起，吕元泰、韩朝宗、张说相继上疏请求禁断，认为“裸体跳足”、“失容斯甚”，“法殊鲁礼，亵比齐优”，最终以有伤风化为名被禁止[③]。这一舞蹈的被禁也从另一方面说明了其对唐人的影响之深，以至引起了统治阶层的担虑。

唐代的一些舞蹈诗中还可以看出西域胡风对唐人乐舞观念的影响。许多诗歌中有胡乐胡舞在唐代大受欢迎的记录，这充分说明了唐代的乐舞观念随着胡乐的传入发生了重

[①] 向达撰《唐代长安与西域文明》，石家庄：河北教育出版社 2001 年版，第 77 页。

[②] 《宋史•外国六•高昌》曰：“高昌即西州也。……妇人戴油帽，谓之‘苏幕遮’。”[元]脱脱撰《宋史》（卷四百九十），北京：中华书局 1977 年版，第 14109 页。

[③] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷九十七），北京：中华书局 1975 年版，第 3052 页。

大的变化。胡乐胡舞的开放激烈与传统的儒家思想所要求的"中正"、"典雅"是大相径庭的，但恰恰是这类乐舞引起了流行的风潮。胡乐胡舞的活力与多变使唐人感受到生命的冲动，是以对中华的传统文化产生了冲击。因此在一些舞蹈诗中，守旧的诗人们对胡乐胡舞的风靡产生了恐惧，从而对其大肆批评，如元稹《法曲》中即言："自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。……胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。"白居易《法曲》亦曰："法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。"他们都认为胡乐与华乐的融合导致了世风的堕落，甚至将社会的动乱归咎于胡风的影响上。同样，元、白的《立部伎》、《骠国乐》等诗歌也有相同的主题。事实上，诗人们错误地将社会政治原因归结到文化的变化上，是骨子里儒家的传统守旧思想导致他们产生了误认。这种误认将政治与文化的因果关系颠倒了，只能是片面的、错误的指责。

第四节　唐代舞蹈诗中的士人审美趣味

唐代舞蹈诗中对舞妓、舞人及舞蹈的描写，也是唐时士人审美趣味的外在表现。舞蹈服装的描写是舞蹈诗的重要内容，唐人不仅喜爱传统的轻纱舞服，对融入异域情调的服装也十分欣赏。唐人偏好女性的纤弱柔美，尤为欣赏舞蹈中女性的柔韧的腰肢及动人的媚态。从唐代描写健舞的诗歌中，亦可以看出唐人对健康爽健的俊朗之美的向往与肯定。

其一，从唐代舞蹈诗中可以见出唐人对舞蹈的服饰、装扮的重视。舞蹈中的服饰、装扮是审美的重点，也是舞蹈诗中喜好歌咏的题材。许多诗歌对舞者的衣著有极细致的描写。虽然不同的舞蹈有不同的服饰装扮，但从大多数诗歌中，亦可以看出唐人的审美偏好。首先，唐代舞妓的舞服以轻柔飘渺为美。许多诗歌中将舞妓之服以烟、云或雪作比，以体现其细柔轻盈。如李贺《上云乐》："天江碎碎银沙路，嬴女机中断烟素。断烟素，缝衣缕，八月一日君前舞。"诗人将天空的银河比喻成亮丽的白烟，并想象以白烟制成舞衣，可见舞衣之飘渺。又如李义府《堂堂》"裁云作舞衣"，陈子良《赋得妓》"行云接舞衣"，李峤《罗》"云薄衣初卷，蝉飞翼转轻"等等，皆极力表现舞衣之轻柔。唐代传统音乐以清乐为主，大多曲调悠扬婉约，是以清乐舞蹈也动作轻柔舒缓，服饰也多以纱罗制成，舞蹈诗中常以"罗衣"代指舞衣，如"举袖拂罗衣"（萧德言《咏舞》），"美人更唱舞罗衣"（李白《忆旧游寄谯郡元参军》）皆是如此。诗人们往往在诗歌中运用对照的手法，以风中衣裙飘飞之态来形容舞衣之美，如"细风吹宝袂，轻露湿红纱"（谢偃《踏歌词》），"对客小垂手，罗衣舞春风"（李白《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》），"艳曲呈皓齿，舞罗不堪风"（韦应物《拟古诗十二首》）等等。其次，唐时舞蹈以华妆丽服为美。舞者的服饰不仅用纱罗制成，而且还常以金粉涂饰，或者用金丝织绣，光彩夺目，"玉指调筝柱，金泥饰舞罗"（孟浩然《宴张记室宅》）即

可见舞衣的华丽，又有“翡翠黄金缕，绣成歌舞衣”（李白《赠裴司马》）亦是如此。在一些宫廷舞蹈中尤其重视服饰的精美华丽，如徐贤妃《赋得北方有佳人》，本为舞蹈诗，但其中大部分皆是对舞者服饰的描写：

> 腕摇金钏响，步转玉环鸣。纤腰宜宝袜，红衫艳织成。悬知一顾重，别觉舞腰轻。

从诗中可见舞者戴有金钏、玉环，身着红色纱衫，配有艳丽华美的腰巾，舞姿轻盈，步态妩媚。唐代又有《白纻舞》，为流传于长江中下游的传统舞蹈。白纻是一种细滑如绢的夏布。舞者身着白纻制成的舞服，盛装长袖，舞时飘飞如雪。《白纻歌》古词“盛称舞者之美”，足见此舞十分注重装饰，而唐代的白纻舞妓更是华姿艳服，美如天人。王建《白纻歌》曰：“美人醉起无次第，堕钗遗珮满中庭”，可见舞者装饰之盛。唐代《霓裳羽衣舞》表现的是仙女之姿，故服饰更注重精美与飘逸，从一些相关诗句来看，舞者下穿“月色裙”，上着“虹裳霞帔”，头戴“步摇冠”，遍身装饰着钿瓔珠珞，装饰之华美可想而知。

其二，唐代士人对异域风情也十分欣赏。唐代有不少描写外来舞蹈的诗歌，这些诗歌中充满着异域风情。北方少数民族的舞蹈在唐代异常流行，如曾风靡一时的“苏摩遮”即为代表。张说《苏摩遮》诗中，有对“海西胡”的描写，他们紫髯碧眼，身着“琉璃宝服”，头戴花冠，奇特华丽的装扮深深吸引了唐人。诗歌中没有丝毫对胡人外貌的轻视，反而极力描写其服饰与相貌，充满欣赏和羡慕。《柘枝舞》在唐代更为流行，从舞者的服饰来看亦颇有异族特色，如刘禹锡《观柘枝舞二首》称之为“胡服何葳蕤”，舒元舆《赠李翱》亦称“便脱蛮靴出绛帏”等。而胡腾、胡旋等舞的乐曲、装饰及动作皆带有浓郁的异族风味，这对唐人亦产生了极大的吸引力，使他们纷纷仿效。从描写这些舞蹈的诗歌中都可见唐人对异域风情的欣赏和羡慕。

其三，唐代舞蹈诗体现出唐人对女性纤柔之美的喜好，这与人们普遍认为的唐人以健壮丰硕为美大相径庭。首先，从许多舞蹈诗对舞者情态的描写中可见，诗人们欣赏的舞妓多是楚楚可怜、弱不禁风的。舞者的情态会对舞蹈的感染力产生画龙点睛的作用，何况舞妓的神态也是容色审美的一部分，是以诗人们亦着重情态的描写，以凸显舞女的楚楚可怜之态。而在情态描写中，又着重于对眼眸的刻画：“霓裳舞罢唱梁州，红袖斜翻翠黛愁”（白居易《宅西有流水墙下构小楼临玩之时颇有幽趣因命歌酒聊以自娱独醉独吟偶题五绝句》），“芳姿艳态妖且妍，回眸转袖暗催弦”（杨衡《白纻歌》），“坠珥时流眄，修裾欲溯空”（李群玉《长沙九日登东楼观舞》），“艳姬蹋筵舞，清眸刺剑戟”（韩愈《感春三首》），舞妓流动含情的眼波使舞蹈更加撩人。娇羞之态亦使女性妩媚无比，在舞蹈诗中亦时常被歌咏，如温庭筠《观舞妓》“总袖时增怨，听破复含嚬”，含愁带怨轻嚬翠娥，令人怜爱万端；又有章孝标《柘枝》“亚声踏节鸾形转，背面羞人凤影娇”，虽只写美人的背影，但神态俱在，如在目前。其次，诗歌中舞妓的体态多是纤瘦轻盈、弱不禁风的。就舞蹈诗中的描写来看，唐人更青睐纤腰一握、柔弱娇俏的女性。除极少

数的舞蹈诗中赞美了女性的飒爽英姿（如杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》），绝大多数诗歌更热衷于对女性纤弱柔美的描写。如李贺《将进酒》曰“皓齿歌，细腰舞”，《全唐诗》中《杂曲歌词•入破第五》中亦有“千年一遇圣明朝，愿对君王舞细腰”之句。可见舞者的细腰多是诗人们赞颂的对象。正因为唐代传统舞蹈的音乐舒缓悠扬，舞服轻柔飘渺，是以腰肢纤细、体态轻盈的舞妓更符合大众的审美趣味。在唐人的诗歌中，多见对舞妓纤瘦体态的描写，如“羞闻拊背入，恨说舞腰轻”（李百药《妾薄命》），“非君一顾重，谁赏素腰轻”（李峤《舞》），“身轻逐舞袖，香暖传歌扇”（戴叔伦《独不见》），“歌眉低有思，舞体轻无骨”（刘禹锡《酬牛相公独饮偶醉寓言见示》），“抱月飘烟一尺腰，麝脐龙髓怜娇娆”（温庭筠《张静婉采莲歌》），“娉婷似不胜罗绮，顾听乐悬行复止”（白居易《霓裳羽衣歌》）等等，可谓不胜枚举。这些诗句都极力突出舞妓的纤细柔弱，充分表现出唐人以瘦弱为美的审美好尚。

其四，唐人追求健康、灵活之美。一方面，诗人们赞美的舞妓并非是羸弱的、病态的，他们理想中的美是纤细而有力的，是一种柔中带刚的美。许多舞蹈诗中亦强调了舞者的动作之美，舞者的动作大多柔婉，但并未软弱无力，而是具有韧性的，有一种隐含的力度。如《全唐诗》中署名杨贵妃的《赠张云容舞》明显描写的是一段软舞，动作轻柔舒缓，舞者体态轻盈，但这支舞并非软无气力，在软如袅袅轻烟之后，舞者又突然变换姿势，如一阵突起的秋风，正可谓张弛有度，柔中带刚。李群玉《长沙九日登东楼观舞》中描写的是软舞《绿腰》，言其动作“翩如兰苕翠，婉如游龙举”，可见虽然舒缓，却也矫捷有力。另一方面，许多舞蹈诗中也流露出对矫捷奔放的俊朗朝气的崇尚。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》即是这类诗歌的代表作，其中“㸌如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光”是何等的气势万千！而在许多男子表演的舞蹈中，这种好尚更为明显，这既是舞蹈的特性所决定，也与男子的性别特征有关。如胡腾舞即是男子表演的动作幅度极强，运动量极大的舞蹈：“环行急蹴皆应节”，“蹲舞尊前急如鸟”，这些诗句皆是对胡腾儿矫健英姿的描写。唐代舞蹈艺术性极强，舞者深深地明白张弛有度、收放结合的道理，是以力度较大的健舞也有虚徐缓慢的动作，如胡腾舞中“醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前”，而《柘枝舞》中也有“罗带却翻柔紫袖”。可见不仅唐代舞蹈的艺术性极强，唐代诗人对舞蹈的鉴赏能力也极高。

最后，唐代舞蹈诗也体现出唐人对天真癫狂的洒脱之美的追求。大多数描写自舞的诗歌皆是如此。唐人任侠尚气的人生理想在舞蹈中得以淋漓尽致的表现，如李白《送羽林陶将军》“万里横戈探虎穴，三杯拔剑舞龙泉”，正是借剑舞来表现任性高超之感。而在其《对酒醉题屈突明府厅》中亦曰“山翁今已醉，舞袖为君开”，一股酒酣任情、天真癫狂的气息扑面而来。大多数自舞诗皆是如此，从诗句中可见唐人对不受拘束的自由人生境界的向往。

小　结

乐舞与唐人的诗酒风流是紧密结合在一起的。诗与酒是唐人挥洒性情的绝妙方式，而舞又是洒脱性格的体现。大量的舞蹈诗在饮酒观舞时产生，充分体现了唐人对酒与乐舞的依赖。在许多舞蹈诗中，舞筵与与美酒构成了宾主相欢、富贵奢华的景象，这是唐人对社会繁荣的表现，也体现出唐人满足、自豪的精神状态。唐人的自舞更是表达欢乐、发泄忧思的方式，舞蹈诗中的自舞是诗人情绪的极大宣泄。饮酒与欢舞、纵酒与自舞是唐人表达情感的重要方式，这是唐人风流的表现，也是诗人气质的倾注。

女性是唐代舞蹈诗的主要描写对象。酒宴观舞给士子与妓女的接触提供了极好的契机，也使得诗人们能够放开笔墨描写女性，是以唐代出现了许多的咏舞诗及咏舞姬诗。舞蹈诗中的舞妓形象十分丰富，她们或是充满诱惑的尤物，或是地位低贱的玩物，或是祸国夺宠的妖姬，或是身世悲惨的苦命女。由于诗人的思想局限性以及社会环境的限制，这些女性形象并不是完美的，但皆是当时妇女地位的真实反映。

唐代舞蹈诗中还反映了丰富的社会生活，许多节日歌舞情景在诗中皆有记录；军中的娱乐活动也是舞蹈诗描写的重要内容。从舞蹈诗中，还可以见出社会风云的变幻，亦反映出当时南北文化的交融，这使得舞蹈诗也成为研究唐代历史的重要史料。

从唐代舞蹈诗中亦可见出唐人对舞蹈之美的喜好，而对女性姿容的审美更成为舞蹈诗的主要创作内容。唐人对女性的柔弱、纤细十分赞赏，同时也追求健康俊逸之美。唐人对舞蹈美的鉴赏具有多重性，诗中所描写的舞蹈特征往往是复杂的，多重美感彼此重叠交错，才真正形成了唐代舞蹈的审美内涵。

第五章　唐代舞蹈诗的艺术成就

舞蹈是人类情感的诗性表达。傅毅《舞赋》曰："歌以咏言，舞以尽意。是以论其诗不如听其声，听其声不如察其形"[1]，便是高度肯定了舞蹈的表情达意作用。而唐代舞蹈诗更以诗情融入舞蹈的美学情感之中，以文字为媒介来表达舞蹈的丰富内涵。舞蹈诗即是舞韵与诗情的结合，在更高的艺术层面上展现舞蹈之美。唐代舞蹈诗不仅生动再现了唐代舞蹈的风貌，亦将唐人的浪漫气质融入对舞蹈的描写中，从而使诗歌整体上呈现出浓郁的抒情性特点，而其中高超的写人艺术更使其中人物形象丰富饱满，具有极大的审美魅力。

第一节　生动精妙的描写手法

唐代舞蹈诗的最大艺术成就即在于以诗之体式描写舞之律动，以诗歌之语言叙写舞蹈之形象。正如《通志》所言："舞与歌相应，歌为声，舞主形"[2]，舞蹈是一种空间与时间的艺术，它的美感转瞬即逝，无论多么令人印象深刻的造型与姿态，若没有图像或文字的记录也无法流传。唐代的诗文、绘画及雕塑皆为舞蹈的保存作出了巨大的贡献。然而即使是最高明的画家也只能将舞蹈的瞬间作一片断的描绘，最优秀的雕塑作品也是凝滞的、静止的，唯有文字才能保留舞姿的动态与变化，以一种流动性的方式再现舞蹈的丰姿。在唐代舞蹈诗的创作中，诗人们在观舞的同时也酝酿着诗情，他们怀着对舞蹈艺术的浓厚兴趣，将自身对乐舞的接受与认识带入唐诗创作之中，使舞蹈之美在诗歌中绽放。

一、舞姿舞容的精彩描述

唐代舞蹈形式的多姿多彩给诗人们提供了丰富的创作素材，但对舞蹈的记录又给诗歌的艺术性提出了极高的要求。如何再现舞蹈中的动作、场景？如何记录舞蹈的乐曲、节奏？如何表现舞蹈的开场、高潮及结束？诗人们在舞蹈诗的创作中，以简单勾勒与精细描绘相结合的手法，将唐代舞蹈诗栩栩如生地记录于诗歌之中，如同绘制一幅长长的卷轴画。如李端《胡腾儿》即较完整地记录了胡腾舞的表演过程。现将诗中描写动作的句子摘录如下，并加以编号：

帐前跪作本音语，拾襟搅袖为君舞。（一）
扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。（二）
醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。（三）
环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。（四）

[1] [汉]傅毅《舞赋》，[梁]萧统编，[唐]李善注《文选》（卷十七），上海：上海古籍出版社 1986 年版，第 799 页。
[2] [宋]郑樵撰，王树民点校《通志二十略》，北京：中华书局 1987 年，第 885 页。

胡腾舞以腿部的腾跃踢踏动作为主，动作迅速，运动量极大。句一描写胡腾儿在舞蹈开始时跪下以本族土音低语，大约是舞蹈的开场白；然后舞者提起衣襟、拉起衣袖，腾跃而舞。句二写舞者双足交错踢踏，汗流满面，连头上珠帽也偏斜了。句三写舞者模拟醉态，东倾西倒，腾跳的双脚也似乎软无气力；句四写舞者的动作又一次加快，绕场中环形而舞，踢踏急促，节奏明快，反手叉腰，弓如弯月。接下来诗歌写道“丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发”，正在这高潮之时，舞曲戛然而止，舞蹈也圆满结束。《胡腾儿》如同一幅完整的舞谱，将舞蹈的动作如流线般作出了较为忠实的记录，也为后人留下了珍贵的舞蹈史料。

在对舞蹈的描写中，诗人往往抓住舞蹈的关键动作，将其连缀成一幅完整的图画。除《胡腾儿》外，刘言吏的《王中丞宅夜观舞胡腾》也将舞蹈记述得比较完整：诗歌先曰“石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟”，可见舞蹈中先是蹲舞；再曰“手中抛下蒲萄盏，西顾忽思乡路远”，可见胡腾儿在舞蹈中亦饮酒，饮毕抛下酒杯，又作西顾思乡状；接着写“跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软”，说明表演中有一段醉舞，与李端诗中“醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前”是一致的；接着写“乱腾新毯雪朱毛，傍拂轻花下红烛”，可见醉舞之后又是一段节奏较快的腾踏动作，与李诗中“环行急蹴皆应节”契合。诗歌中记录了胡腾舞的一系列动作，如“蹲”、“抛”、“顾”、“跳”、“转”、“弄”、“腾”、“拂”等，这一连串的动词使整首诗呈现出强烈的动态感。同样，章孝标的《柘枝》虽然篇幅不大，但对《柘枝舞》的表演也记叙得较为完整。诗曰：

> 柘枝初出鼓声招，花钿罗衫耸细腰。移步锦靴空绰约，迎风绣帽动飘飖。亚身踏节鸾形转，背面羞人凤影娇。只恐相公看未足，便随风雨上青霄。

这首诗能大略反映出《柘枝舞》的全貌。《柘枝舞》以鼓声伴奏，舞未开始而鼓声连击，然后舞妓出场，这与白居易《柘枝妓》中“连击三声画鼓催”是一致的。诗歌逐一记叙了舞妓的耸腰、移步、亚身、转身的动作，又以“空绰约”、“动飘飖”等优美的姿态与“鸾形转”、“凤影娇”等舞蹈造型相差错，将这一连串的动作贯为一体，表现出《柘枝舞》的完整美感。舞蹈诗虽然不能如现代影像资料一般全面的记载舞蹈的整个过程，但诗人们抓住舞蹈中的重要动作加以描述，力求还原整个舞蹈的面貌。

但是像以上三首诗歌那样完整、忠实地记载舞蹈动作的作品在唐代舞蹈诗中数量并不多。虽然许多舞蹈诗皆对舞蹈动作有细致的描写，但并非是从出场至入场的整体再现。诗人们往往将笔墨倾注在舞蹈中的高潮之处，以表现其给人的深刻印象。如白居易《霓裳羽衣歌》记载了《霓裳羽衣舞》的表演过程，但由于诗人观舞时间已较为久远，只能再现舞蹈中的最精华部分；又如杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》也只记载了舞蹈的高潮之处。诗歌并不是影像，它对舞蹈的描写既要尊重现实也要超于现实，它是以一种艺术性的方式给读者带来更强烈的审美愉悦。因此，在唐代舞蹈诗中，对舞蹈的描述往往较为抽象，它并不是平铺直叙地罗列舞蹈的动作，而是抓住各类舞蹈的不同特点，以其中动作的典型性来给读者留下深刻的印象。

二、舞蹈特征的典型性呈现

唐代舞蹈诗并非只是舞蹈过程的直录。诗人们善于观察舞蹈中最富有特征性的动作，并对其进行艺术加工，来表现舞蹈带给人的审美感受。唐代舞蹈缤纷斑斓，若将每一支舞的每一个动作一点一滴地如实记述，不仅不可能，也完全没有必要。但恰恰是唐代舞蹈诗给我们展现了一幅唐代舞蹈的精美画卷，这得益于诗人们善于提炼不同舞蹈的典型特征，从而将舞蹈之姿容、观舞之感受展现于读者眼前。这种艺术手法刺激了读者的丰富想象，与详细描写舞蹈动作相比，带给人的审美意象更加完整。

首先，诗人善于抓住不同的气质特征来表现不同舞蹈类别的特点。唐代舞蹈种类繁多、雅俗并存，而且皆取得了相当高的艺术成就。就唐代宫廷而言，在对传统清商乐加以继承、改造的同时，又不断创制新的乐舞，作为典礼祭祀及宴饮酺会时使用。宫廷之外，士人宴饮也常佐以歌舞，而女乐舞蹈则是这些宴乐舞蹈的主要部分。此外，唐代许多乐舞中也包含了杂技表演，使得舞蹈不仅具有艺术性，也具有极高的技巧性；同时，异域胡舞在唐代也十分流行，成为唐代舞蹈不可缺少的重要部分。从舞蹈诗中对唐代舞蹈的表现来看，不同舞蹈的特征十分鲜明。宫廷大舞的雍容典雅、传统女乐的轻柔舒展、杂技舞蹈的技艺非凡及异域胡舞的活泼明快皆有明确的体现。诗人们提炼出各类舞蹈的特征，并将其在舞蹈诗中着重突出、大加渲染，使诗中的舞蹈多姿多彩，气象万千。

唐代宫廷大舞气势恢宏，格调典雅，因此舞蹈诗中对此类舞蹈的描写以体现其气势与雅致为重点。宫廷大舞是包括雅乐、燕乐在内的宫廷舞蹈的统称，之所以如此称呼，是因为唐代雅乐与燕乐之间的界限十分模糊。自武德三年祖孝孙制定雅乐以来，唐代雅、燕之间乐舞的通用情况即普遍存在。唐高宗时即诏令祭祀文舞为《功成庆善乐》，武舞为《神功破阵乐》，再加之高宗自制的《上元乐》，此三舞皆列入雅乐，而这三部舞曲同时又是燕乐歌舞。因此，本文在研究唐代舞蹈诗所呈现的不同舞蹈特征中，皆以“宫廷大舞”作为宫廷雅乐与燕乐的统称，但宫中杂戏散乐不算在内。雅乐舞蹈皆以歌功颂德为要，其内容自然要求端重典雅，以起到震慑群臣、颂雅君主的作用。而燕乐舞蹈是为君臣佐酒酺宴或款待外国使者而用，也自然体现出雍容富丽的特点。这在唐代舞蹈诗中皆有明显的体现。最具代表性的当属《七德舞》，即《秦王破阵乐》。将舞蹈诗中的《破阵乐》舞辞加以分析，可以看出皆具有声势雄壮、慷慨激昂的特点：

受律辞元首，相将讨叛臣。咸歌破阵乐，共赏太平人。（佚名《破阵乐》）

汉兵出顿金微，照日明光铁衣。百里火幡焰焰，千行云骑騑騑。蹙踏辽河自竭，鼓噪燕山可飞。正属四方朝贺，端知万舞皇威。（张说《破阵乐二首》其一）

少年胆气凌云，共许骁雄出群。匹马城南挑战，单刀蓟北从军。一鼓鲜卑送款，五饵单于解纷。誓欲成名报国，羞将开口论勋。（张说《破陈乐二首》其二）

秋风四面足风沙，塞外征人暂别家。千里不辞行路远，时光早晚到天涯。（张祜《破阵乐》）

从这几首诗歌内容来看，佚名之作表现的是太宗得胜而还的赫赫威姿以及将相臣属的喜悦庆贺，因此在《全唐诗》中被收入“凯乐歌辞”；张说之作为应制诗，以典雅的六言句式赞美君主皇威；张祜之作年代较晚，其中已无颂圣之感，而将笔墨集中在对征人辞家的描述上，表现的是为国而战的雄心。这三组歌词虽然各有侧重，但其中的气势恢宏、格调典重却是一致的。除《破阵乐》之外，太宗《幸武功庆善宫》为《功成庆善乐舞辞》，德宗《中春麟德殿会百僚观新乐诗一章，章十六句》为《中和乐舞词》，皆内有雍容典雅、气度恢弘的特点。除这些舞词之外，唐代乐舞诗中还有许多描写宫廷大舞的作品。如中唐石倚的《舞干羽两阶》写的即是宫廷雅舞，诗中“肃肃行初列，森森气益振”之句，表现出舞蹈的整肃端重；而白居易《霓裳羽衣歌》、张祜《春莺啭》等则是描写燕乐舞蹈，前者写宪宗朝宫廷表演《霓裳羽衣舞》的情景，其中的优雅仙境令人神往，而后者描写杨贵妃及众宫人表演《春莺啭》，诗歌虽短小，却气韵深长，雍容富丽。

在宴饮中传统女乐歌舞的描写上，唐代舞蹈诗则极力突出其“轻柔舒展”的审美特征。这部分乐舞皆是中原的传统舞蹈，以轻歌曼舞、长袖舒展为特点，节奏轻柔缓慢，表现的是女性的阴柔之美。因此，这类舞蹈多属软舞。段安节《乐府杂录》中称，唐代软舞曲有《凉州》、《绿腰》、《苏合香》、《屈柘》、《团圆旋》、《甘州》等。从舞蹈诗中对这些舞蹈的描写即可见出软舞之动作柔婉的特点。如李群玉《长沙九日登东楼观舞》即描写的是《绿腰舞》：

> 南国有佳人，轻盈绿腰舞。华筵九秋暮，飞袂拂云雨。翩如兰苕翠，婉如游龙举。越艳罢前溪，吴姬停白纻。慢态不能穷，繁姿曲向终。低回莲破浪，凌乱雪萦风。坠珥时流盼，修裾欲溯空。唯愁捉不住，飞去逐惊鸿。

诗歌首先以“轻盈”点出舞者姿态之美；然后以“翩如兰苕”、“婉如游龙”表现舞蹈动作的飘渺舒缓却又柔中带刚；诗中“慢态”是表现舒缓宛转的舞姿，而“繁姿”则表现动作的复杂多变；舞者低目徘徊如微波推动落叶，舞步细碎错落又如雪花在风中旋转；诗人又描写舞妓清波流动的眼神、随风飘飞的衣裙，皆表现舞蹈的轻柔飘逸之感。舞蹈诗中描写中原传统女乐的诗篇很多，皆以“柔”、“弱”为审美特点，表现的是中原传统女性弱不禁风、纤柔灵秀的美。如李群玉《赠回雪》：“回雪舞萦盈，萦盈若回雪。腰支一把玉，只恐风吹折”，诗中之舞不得而知，但从诗人的描写来看，也是以轻柔为美的软舞；又如虞世南《咏舞》“繁弦奏渌水，长袖转回鸾”，元稹《曹十九舞绿钿》“騕褭柳牵丝，炫转风回雪”，温庭筠《张静婉采莲歌》“掌中无力舞衣轻，剪断鲛绡破春碧”等，诗句虽没有描写舞蹈的全貌，但突出了舞蹈的典型特征，从而使读者的意念中感受到完整的舞蹈形象。

描写杂技舞蹈的诗歌也具有明显的特点。这类舞蹈是将舞与杂技结合，在舞蹈的优美中又加入杂技的难度，以追求更高的观赏性。因此，诗歌在描写中往往极力表现舞者的技艺非凡，又以观者的反应来衬托舞蹈的高超技艺，使读者未见其舞却也心神俱荡。杂技舞蹈中最具代表性的即是公孙大娘的《剑器舞》。虽然在舞蹈研究中皆将其归入舞

蹈一类，且《乐府杂录》中将其归入“健舞”，但其中的杂技成分是很明显的。杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》中即表现了公孙大娘技艺的精湛，其“㸌如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔”之句，形容舞者手中之剑的旋转舞动令人眼花瞭乱，如同羿射下九日落到人间；又如郑嵎《津阳门诗》亦曰“都卢寻橦诚龌龊，公孙剑伎方神奇”，“寻橦”即竿戏，诗歌将“寻僮”与“剑伎”相对，可见公孙大娘的剑器舞中也包含杂伎成分，诗人以“神奇”表达对公孙剑伎的赞叹。当然，《剑器舞》在晚唐发展为大型群舞，其中的杂技成份也即不存，姚合的《剑器词》中的舞蹈与公孙大娘之舞相比又是别有风味了。张祜有《悖拏儿舞》一诗，描写的是宫妓悖拏儿跳《梁州》的情形，其中也渗有杂技的成分：“春风南内百花时，道唱梁州急遍吹。揭手便拈金碗舞，上皇惊笑悖拏儿。”任半塘《唐声诗》曰：“张祜诗所谓‘揭手便拈金碗舞’，乃同时另有之百戏，非凉州曲之所舞也。”[①]诗歌以“上皇惊笑悖拏儿”表现舞中杂技令人惊叹，连玄宗也叹为神奇。除此之外，舞马也是一种杂伎舞蹈，《明皇杂录》曰：“玄宗尝命教舞马四百蹄，……因命衣以文绣，络以金银，饰其鬃鬣，间杂珠玉。其曲谓之《倾杯乐》者，数十回奋首鼓尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，旋转如飞。或命壮士举一榻，马舞于榻上，……每千秋节，命舞于勤政楼下。”舞马主要以杂技为主，因此舞马诗中多表现舞马之伎，如薛曜《舞马篇》曰：“奔尘飞箭若麟螭，蹑景追风忽见知。咀衔拉铁并权奇，被服雕章何陆离”，张说《舞马词》曰：“彩旄八佾成行，时龙五色因方。屈膝衔杯赴节，倾心献寿无疆”，这些诗句皆是对杂伎的描写。当然因舞马诗是描写兽舞，且主要为应制颂圣而作，是以其中对高超技艺的表现并不明显。

唐代描写胡舞的诗歌则善于突出胡舞活泼明快的特征。胡风入唐令唐人耳目一新，其浓郁的异族情调与中原乐舞形成强烈的反差，而其最大的特点即是节奏明快、动作矫健活泼。在舞蹈诗中，诗人们不仅极力突出舞者与中原的不同服饰装扮，更着重描写舞蹈动作的活泼明快。刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》中，即以一系列的动作描写表现胡腾舞的动作快促，而李端《胡腾儿》中除表现舞者的快速腾跃之外，又以胡腾儿“肌肤如玉鼻如锥”、“帐前跪作本音语”来表现舞蹈浓郁的异域特点；再以胡旋舞诗而言，元稹《胡旋女》曰：“蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫。骊珠迸珥逐龙星，虹晕轻巾掣流电，潜鲸暗吸笡海波，回风乱舞当空霰。万过其谁辨终始，回座安能分背面。”这些描写突出了舞蹈迅疾的旋转动作，在其它舞蹈诗中是极难发现的。同样，白居易《胡旋女》、岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》也极力表现其活泼明快的特点。描写《柘枝舞》的诗歌则与上述胡舞诗不同。唐代《柘枝舞》虽然亦来自西域，但在长期的发展中融入了许多中原乐舞的因素，其装束不仅是胡汉结合，以胡人的虚顶蕃帽配以中原的罗绣锦衣，而其动作中也加入了中原乐舞的元素，以纤腰柔韧为美，其胡舞特征并不明显了。因此在描写《柘枝舞》的诗歌中，并没有十分突出的异域特征，相反与中原女乐较为类似。

[1] 任半塘著《唐声诗》（下），上海：上海古籍出版社 2006 年版，第 491 页。

其二，诗人善以富于特征性的动作描写来展现舞蹈的美感。每一支舞蹈具有各不相同的美感，而每一位舞妓的姿态、每一位诗人的欣赏角度皆是不同的，因此，唐代舞蹈诗呈现在读者面前的是一支绚烂多姿的万花筒，每个人每一次的欣赏，都会有不同的审美感受。舞蹈是动作的审美，要想将这些舞蹈之容全部记录下来是不可能的，因此诗人们便只描绘一支舞蹈中最富有特征性的动作，以一点动作带动人们的想象空间，以表现舞蹈的强烈而完整的美感。诗人们对舞蹈之美的表现往往集中在对舞妓的腰、袖动作的描绘上。现将部分写舞袖与舞腰的诗句归纳于下：

繁弦奏渌水，长袖转回鸾（虞世南《咏舞》）；
最怜长袖风前弱，更赏新弦暗里调（崔液《上元夜六首》其五）；
长袖迟回意绪多，清商缓转目腾波（张说《城南亭作》）；
舞袖逐风翻绣浪，歌尘随燕下雕梁（刘兼《春宴河亭》）；
悬知一顾重，别觉舞腰轻。（徐贤妃《赋得北方有佳人》）；
凝腰倚风软，花题照锦春（温庭筠《观舞妓》）；
鼓腕腾棍晴雷收，舞腰困褭垂杨柔（李咸用《长歌行》）；
纤腰弄明月，长袖舞春风（刘希夷《春女行》）；
袅袅腰疑折，褰褰袖欲飞（张祜《舞》）；

这些诗句仅仅是舞蹈诗中写舞袖、舞腰诗句的一部分。诗人们之所以偏爱选择袖与腰来作为描写对象，不仅在于袖与腰的动作在唐代舞蹈中最多，更在于衣袖与腰部的动作最能展现舞蹈的造型之美，正如张明非先生所言："舞蹈最能表现动态之美的莫过于轻柔飘逸的舞袖和纤柔轻婉的舞腰。"[1]因此在舞蹈诗中，对袖与腰的描写并不是孤立的，而是往往赋予其动态特征。如虞世南《咏舞》便以"回鸾"比喻长袖之回转；崔液《上元夜六首》其五则写的是风中舞袖，更有一种娇弱之美；而杜甫《乐游园歌》用"翻"字，张说《城南亭作》用"回"字，凡此种种，皆将舞蹈动作凝缩于衣袖的动作之上，表现一种飘逸轻灵之美。描写舞腰的诗句也是如此。温庭筠《观舞妓》中之"软"，李咸用《长歌行》中之"困褭"，刘希夷《春女行》之"弄"，温庭筠《张静婉采莲歌》中之"飘"，邢凤《梦中美人歌》中之"弓"，或是表现纤腰在舞蹈中的柔韧，或是直写腰部动作，皆能触发读者对舞蹈之柔美的丰富想象。而且，袖与腰更利于构建优美的舞蹈造型，使舞蹈不仅具有动感，亦有形态之美。除舞腰与舞袖之外，诗人还多写舞蹈中的裙裾飞扬，如李贺《河南府试十二月乐词·二月》"沓飒起舞真珠裙"，元稹《舞腰》"裙裾旋旋手迢迢"，《晚宴湘亭》"舞旋红裙急"，岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》"回裾转袖若飞雪"等等。旋转的裙裾不仅有动态之美，而且显得轻盈妩媚，诗歌中仅此一句，便能呈现给读者完美的舞蹈形象。

三、多种艺术手法的灵活运用

[1] 张明非《唐诗与舞蹈》，桂林：漓江出版社 1996 年版，第 94 页。

唐代舞蹈诗通过美妙的舞姿和优美的诗意来反映社会生活、展现人类情感，正是其高超的艺术性使得诗歌如此动人心弦、悦人耳目。在舞蹈诗创作中，诗人们或连篇设喻，以生动的形象状摹优美的舞蹈；或动静结合，以疏密有致的笔触去重现舞蹈的姿容；或运用烘托映衬的手法，营造审美的氛围，展现唐代舞蹈的生命活力。正是这些艺术手法的灵活运用，使唐代舞蹈诗具有极高的艺术价值。

其一，善用比喻，虚实相映。在唐代舞蹈诗中，最常见的艺术手法即是比喻。舞蹈是诉诸于听觉与视觉的艺术，但舞蹈之美却又是不可捉摸的、转瞬即逝的。要想将这一抽象的空间时间艺术转化为生动可感的形象，是舞蹈诗创作的重点。比喻的使用不仅可以使眼前形态更生动形象，还可以赋予读者丰富的联想。诗人们往往以比喻去状舞蹈之形，以取得虚实相生、韵味无穷的效果。如《观公孙大娘弟子舞剑器行》中，即连用比喻来形容其舞蹈的动态美："㸌如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。"诗歌以"㸌"、"矫"二字从整体形容公孙大娘剑器舞的矫健之态，又以"羿射九日落"比喻她回旋低舞时剑光闪烁，以"群帝骖龙翔"比喻她上腾起跃时轻快敏捷，以"雷霆收震怒"比喻其出场时气宇轩昂，以"江海凝清光"比喻其舞罢时剑气未尽。公孙剑器之雄妙本是抽象的、转瞬即逝的，但诗人以丰富的想象将其舞蹈的不同姿态凝聚成不同的画面，从而留给读者更为生动的审美感受。在这些直接描写舞蹈的诗歌中，诗人并不满足于一个比喻的使用，常常是运用一气贯出的博喻，将舞姿写得玲珑连贯、翩翩欲出。如元稹《胡旋女》："蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫。骊珠迸珥逐飞星，虹晕轻巾掣流电。潜鲸暗吸笡波海，回风乱舞当空霰"，既有以比喻形容舞蹈动作，又有以比喻衬托舞蹈特点；又如陈陶《独摇手》：

> 汉宫新燕矜蛾眉，春台艳妆莲一枝。迎春侍宴瑶华池，游龙七盘娇欲飞。冶袖莺鸾拂朝曦，摩烟袅雪金碧遗。愁鸿连翩蚕曳丝，飒遝明珠掌中移。仙人龙凤云雨吹，朝哀暮愁引哑咿。鸳鸯翡翠承宴私，南山一笑君无辞。仙蛾泣月清露垂，六宫烧烛愁风欷。

这首诗通篇用喻，将赵飞燕的动人舞姿描写得淋漓尽致。诗歌先以莲花比喻飞燕之容，接着以大量的比喻形容其《七盘舞》之美。诗人以"游龙"、"莺鸾"比喻舞蹈的矫捷，再以"烟"、"雪"形容舞姿的柔美，再以惊鸿飞舞、春蚕曳丝形容舞姿回旋，接着以明珠滚动形容其动作之快。大量比喻的使用，使飞燕之舞获得了生动可感的形象，读者也如观其舞，如临其境。

有的诗歌中的比喻还可以取得虚实相映的效果。在许多舞蹈诗中，诗人并不具体描摹舞蹈动作，而是以自然界具有美感之物来比喻舞蹈的场景，将对观舞的感受寄喻于实体，给人无限隽永的滋味。如颜真卿《赠裴将军》："剑舞若游电，随风萦且回"，以萦回的游电比喻裴旻剑舞的俊捷爽健，虽没有具体动作的描写，却能触发读者脑海中丰富的想象；又如萧德言《咏舞》："对檐疑燕起，映雪似花飞"，以春燕的飞舞、雪花的萦回比喻舞姿，给人以灵活轻盈的印象；还有元稹《曹十九舞绿钿》："騕褭柳牵丝，炫转

风回雪”，以袅袅的柳丝、萦转的雪花比喻舞姿的婀娜柔美；此外，还有王绩《辛司法宅观妓》“云光身后荡，雪态掌中回”，李太玄《玉女舞霓裳》“舞势随风散复收”等等。从这些似风似雪、如柳如云的比喻中，读者不难想象诗中之舞的动人姿态。

将唐代舞蹈诗中的比喻加以归纳，可以发现诗人多用大自然中具有美感的事物作为喻体，以体现舞者之美。常用的喻体除风、雪、柳、云、燕之外，还有霞、鸾、蝶、龙、莲等，皆是大自然中的美好事物。以下诗句中皆运用了此类意象：

流霞席上满，回雪掌中飞（陈子良《赋得妓》）；
繁弦奏渌水，长袖转回鸾（虞世南《咏舞》）；
翩如兰苕翠，婉如游龙举（李群玉《长沙九日登东楼观舞》）；
仪凤谐清曲，回鸾应雅声（李峤《舞》）；
落花绕树疑无影，回雪从风暗有情（顾况《王郎中妓席五咏·舞》）；
有风纵道能回雪，无水何由忽吐莲（白居易《醉后题李、马二妓》）；
舞袖低徊真蛱蝶，朱唇深浅假樱桃（方干《赠美人》）。

雪之飘摇回旋、柳之纤柔婀娜、霞之艳丽绚烂、风之轻盈飘逸、莲之清丽妩媚，这些自然之物的特点皆与唐代舞蹈之美有着共通之处；而蝶、燕的翩然多姿，游龙、鸾鸟的高贵矫捷又突出了不同舞蹈带给人的不同感受。这些诗句沟通了舞蹈之美与自然之美，表达了诗人对舞者的赞叹与欣赏，也更好地显示出唐代舞蹈的审美特征。

其二，动静相生，疏密有致。舞蹈诗中对舞蹈动态的表现并不是平面的、板滞的，而是动静相生、疏密有致的。诗人深谙动静结合的艺术辩证法，使诗中舞蹈的动作流程呈现出抑扬顿挫、轻重缓急的错落之美。首先，随着音乐节奏的变化，舞蹈动作也有舒缓与促急之分。如岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》中，乐曲节奏平缓时，舞妓则“回裾转袖若飞雪”，而乐曲入破节奏加快时，则是“翻身入破如有神”；又如在白居易《霓裳羽衣歌》中，舞曲开场时曲调悠扬，舞妓“娉婷似不任罗绮，顾听乐悬行复止”；中序时音乐节奏分明，则“飘然转旋回雪轻”；而当舞曲结束时，则“翔鸾舞了却收翅”。从诗歌的描写中可以看出诗人对乐舞的熟悉与精通，能够紧紧扣住乐曲的变化来表现舞蹈的动静变化。其次，诗人善于将舞之动态与境之静态形成对比，将舞蹈的急促活动描写得淋漓尽致。胡腾舞是男子表演的健舞，以腾跃踢沓为主要动作，节奏明快。而在李端《胡腾儿》中，诗人则既写了舞者腾跃之疾，又写了周围环境之寂：“环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发。”随着音乐节奏的加快，胡腾儿的舞蹈也进入高潮。他绕场环行，双手叉腰，腾沓不止。忽然音乐结束，舞蹈也戛然而止，而周围夜色寂寂，只听见远处城头的画角之声。这一动一静的强烈反差使得动愈动、静愈静，也给这明快活泼的舞蹈带来更为强烈的艺术效果。最后，在一支舞蹈中，诗人既写动作之急健，也写动作之柔缓，形成一种张弛有度的审美感受。如刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》中，先写舞者蹲舞之“急”，再写手中抛盏，怅然西顾，此是一处急缓对应；紧接着又写舞者跳身而舞，再写双脚柔弱醉舞，这又是一个由急到缓的过程；

接着又写音乐节奏加快，舞者也双脚“乱腾”，但不久曲终舞罢，这是第三次急缓对应。正是在这忽急忽缓、时动时静的描写中，舞蹈的激烈之美被极大的突出，而读者也获得了最大的审美满足。舞蹈由动而静的变化一般是在结束之时，因此诗人们常常在诗句的结尾描述这种反差，如刘禹锡《和乐天柘枝》：“鼓催残拍腰声软，汗透罗衣雨点花。画筵曲罢辞归去，便随王母上烟霞。”舞中的柘枝妓汗透罗衣，动作节奏极快；而在曲终结束时，其动作又变得轻柔舒缓，这正是一种有张有弛的顿挫之美。静态是为动态蓄势，而动态使静态更富韵味。动静相生的艺术手法不仅使诗中之舞更富于表现力，也能以丰富的变化紧紧抓住读者的心神，使之体味到唐代舞蹈的巨大魅力。

其三，烘托映衬，营造氛围。在唐代舞蹈诗中，诗人们往往还运用烘托、映衬的艺术手法，以显示舞蹈给人带来的强烈美感。如果仅仅将笔墨集中于对舞蹈本身的描写上，自然会令人乏味，因此，唐代舞蹈诗中往往会通过描写舞蹈之外的事物，来烘托舞蹈的美感，使之更具感染力。这种艺术手法即王夫之所谓的“取影”之法[1]，即写事物周围之“影”来突出事物本身的特点。唐代舞蹈诗中的烘托与映衬，首先表现在以周围人们的观舞感受来显示舞蹈的巨大艺术力量。杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》中，即以“观者如山色沮丧，天地为之久低昂”来表现公孙剑器的凌厉、健朗所带给人的巨大吸引力及震撼感，不仅“观者如山”，而且连天地也似乎为之动容。又如施肩吾《观舞女》：“买笑未知谁是主，万人心逐一人移”，表现了观者的凝神屏气、聚精会神，映衬出舞蹈的精彩；又如刘禹锡《观柘枝舞》“观者皆耸神”，刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》“四座无言皆瞪目”等，皆是以观者的反映衬托舞蹈的巨大艺术魅力。其次，对舞者服饰之美的描写也起到了烘托舞蹈之美的作用。从诗歌中看来，唐代舞蹈的服饰色彩艳丽、衣料轻薄、装饰华美，与唐代舞蹈的绚丽多姿是一致的。如白居易《霓裳羽衣歌》曰：“案前舞者颜如玉，不著人家俗衣服。虹裳霞帔步摇冠，钿璎累累佩珊珊。娉婷似不任罗绮，顾听乐悬行复止。”舞者虹裳霞帔、遍身珠翠珊珊，飘逸华丽的装束犹如仙子下凡，舞未开始则观者已经陶醉；再如许多《柘枝舞》诗、《白纻词》中也极力表现舞者服饰之美，如“金丝蹙雾红衫薄，银蔓垂花紫带长”（张祜《周员外席上观柘枝》），“红铅拂脸细腰人，金绣罗衫软著身”（张祜《李家柘枝》），“玉缨翠佩杂轻罗，香汗微渍朱颜酡”（杨衡《白纻词》），“新裁白苎胜红绡，玉佩珠缨金步摇”（戴叔伦《白苎词》）等，这些诗歌极力表现舞者服饰之美，对舞蹈之美起到极好的衬托作用。唐代舞蹈诗中还时常以舞者的神态之美为舞蹈点睛。眼神是风情的来源，如果没有眼波的流动，舞蹈便只是僵硬的造型，而不是充满生命力的艺术。以舞者神态衬托舞蹈之美的艺术手法并非始于唐代，如齐王俭《白纻词》曰“转眄流精艳辉光，将流将引双雁行”[2]，梁武帝《白纻词》亦有“短歌流目未肯前，含笑一转私自怜”[3]之句。而在唐代舞蹈诗中，诗人对舞

[1] [明]王夫之著，舒芜校点《姜斋诗话》（卷一），北京：人民文学出版社 1961 年版，第 139 页。
[2] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》，上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 615 页。
[3] 同上，第 616 页。

者的眼神的描写则更为传神，使得舞蹈之美更具韵味。如“芳姿艳态妖且妍，回眸转袖暗催弦”（杨衡《白纻歌》），“微动翠蛾抛旧态，缓遮檀口唱新词”（张祜《观杨瑗柘枝》），“曲尽回身去，层波犹注人”（刘禹锡《观柘枝舞》）等诗句，即将舞妓写得宛转多情、令人怜爱。这些描写不仅将舞者的眼神注入了灵魂，而且描写舞者与观赏者的互动，表现出舞者的娇羞妩媚，也使舞蹈更摄人心魂。最后，唐代舞蹈诗还善于以充满诗意的环境来烘托舞蹈的诗意。舞蹈诗中常常以环境来烘托舞蹈的审美意境，使舞蹈也有诗般的隽永韵味。如王建《夜宴观石将军舞》：“微月东南上戍楼，琵琶起舞锦缠头。更闻羌笛关山远，白草胡沙西塞秋。”诗歌描写的是塞外戍所的秋色，微月、羌笛、衰草、胡沙，构成辽远苍凉的边塞景象，而诗中的舞蹈也健朗刚劲，表现出戍边将士的雄壮豪情。再看刘禹锡《踏歌词》：“新词宛转递相传，振袖倾鬟风露前。月落乌啼云雨散，游童陌上拾花钿。”诗中写的是夜晚踏歌的景象。在月色朦胧、微风轻露的春日之夜，青年男女连袂踏歌，美好的春光使舞蹈也似乎含情脉脉。白居易《江楼宴别》更是将舞蹈与情景融会的典范，诗歌中的舞蹈已成为别景的一部分，而浩渺的江景又使舞蹈也浸透了别情：

楼中别曲催离酌，灯下红裙间绿袍。缥缈楚风罗绮薄，铮鏦越调管弦高。寒流带月澄如镜，夕吹和霜利似刀。尊酒未空欢未尽，舞腰歌袖莫辞劳。

诗人将歌舞置于辽阔的江景之下，缥缈的秋风、夜晚的寒月、傍晚的秋霜使诗歌笼罩着一片惆怅的离意，连舞蹈也带着淡淡的感伤。环境的诗意美也给舞蹈添上了一层朦胧的诗意色彩，诗中之舞不仅是艺术之美的展现，也带有了丰厚的人文情感。正如欧阳予倩先生所言：“舞蹈应当有诗的境界，舞蹈艺术离不开诗，它和诗是相依为命的。”[①]

其四，通感联想，意韵无穷。舞蹈以和谐的节奏、优美的造型带给人们美的享受，它是视觉的审美，也是时间与空间的艺术。然而要将舞蹈之美诉诸于诗，仅仅拘泥于视觉的感受是远远不够的。人们在观赏舞蹈时，不仅是对眼中之像的欣赏，更是对生命情调的体味。舞蹈不仅有形、有色，也是声、味、韵的综合体。正如闻一多所言：“舞是生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最单纯而又最充足的表现。”[②]诗歌中若要真实反映舞蹈之美，就必须全面地体会观赏者的心理活动，即注意到舞蹈带给不同的欣赏者的不同视觉、听觉、嗅觉、味觉甚至触觉的综合感受。

唐代舞蹈诗中的舞蹈便是多种审美感知的统一体。诗人往往运用通感的艺术手法，将多种感官彼此沟通起来，力求全方位立体的再现舞蹈的强大感染力。《观公孙大娘弟子舞剑器行》便是完美运用通感描写舞蹈的代表之作：诗歌先以“天地为之久低昂”写剑舞之气势，即天地为之动容，这是心理的感觉；再以“㸌如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔”写剑光耀眼、舞者动作矫健，这是视觉感受；再写剑舞开始时“来如雷霆收震怒”，这是心理与听觉的综合感受；最后写剑舞结束时“罢如江海凝清光”，这是视觉感

[①] 见欧阳予倩论文《发扬我国舞蹈艺术的优良传统》，欧阳予倩著《一得余抄（1951-1959年艺术论文选）》，北京：作家出版社1959年版，第358页。

[②] 见闻一多《说舞》，闻一多著，胡瑜芩选编《闻一多作品精选》，武汉：长江文艺出版社2003年版，第361页。

受。诗歌以一连贯的比喻勾勒出剑舞的气势、动作以及带给观者的感受，这是感觉、视觉、听觉的综合感知。诗人笔下的剑舞，已不再是毫无生动的凝固画面，而是立体的、生动的，充满了生命力。再如杨贵妃《赠张云容舞》："罗袖动香香不已，红蕖袅袅秋烟里。轻云岭上乍摇风，嫩柳池边初拂水。"诗中不仅写了罗袖、红蕖之"色"，还有舞者动风之"香"、池边垂柳之"嫩"，同样是视觉、嗅觉与触觉的统一，诗人笔下的艺术形象则更显得栩栩如生、楚楚动人。几乎每一首优秀舞蹈诗中的感觉都不是孤立的、单一的，因为只有用身心去全面体味舞蹈的诗人，才能更深刻地感受到舞蹈的美感，而他们笔下的舞蹈也显得更为立体、真实。试看这些诗句：

金台催夜尽，罗袖拂寒轻（崔液《踏歌词》）；

忽作出塞入塞声，白草胡沙寒飒飒（岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》）；

羞闻拊背入，恨说舞腰轻（李百药《妾薄命》）；

艳动红裙浑是火，愁凝歌黛欲生烟（白居易《醉后题李、马二妓》）；

带垂钿胯花腰重，帽转金铃雪面回（白居易《柘枝妓》）。

这些诗句中的舞蹈皆是诗人们全面的感官体验，或以"轻"形容舞姿空灵，或以"烟"形容歌舞之飘渺，或以"重"反衬腰肢之纤细……舞蹈在诗句中皆是圆融饱满的艺术形象。诗中的舞蹈不仅是优美的视觉享受，也给人留下了无穷的想象空间。

为了进一步体现舞蹈之美给人的意犹未尽之感，舞蹈诗中亦常以联想来丰富舞蹈的审美意境。舞蹈不仅是眼前之像，更是心中之舞，联想大大拓展了观者视觉的空间，使舞蹈的审美意韵更加丰富。如刘禹锡《和乐天柘枝》："画筵曲罢辞归去，便随王母上烟霞"，《柘枝舞》结尾的飘摇轻举带给诗人如梦如幻的想象，似乎舞妓们也追随王母升入仙境；又如许浑《观章中丞夜按歌舞》："西楼月在襄王醉，十二山高不见人"，诗人想象襄王沉醉、神女未见，表现了舞蹈带给人们的袅袅回味；又如李群玉《绿腰舞》："唯恐捉不住，飞去逐惊鸿"，舞者的轻盈使诗人似乎看到其凌空欲飞，要去追逐远去的惊鸿。诗歌中的想象使舞蹈描写形神俱现，也使其更有情韵。

此外，夸张、比拟等修辞也是舞蹈诗中常用的艺术手法。这些艺术手法的灵活运用，使得唐代舞蹈诗更富于多重的韵味，也使得诗歌更富情致。诗歌的艺术境界因舞而提升，舞蹈的审美内涵也因诗歌而更丰富。

第二节　缥缈迷离的浪漫气质

浓郁的浪漫气质是唐代舞蹈诗的又一艺术特征。唐诗深受楚骚传统的影响，而诗人们亦有着卓绝的浪漫性格。李白的纵情逸兴，李贺的幽怨瑰谲，李商隐的怅惘迷离，皆是楚骚风质的体现。而唐代舞蹈的丰富瑰丽使诗人们不仅体会到舞姿之美，也打开了思想的闸门，任纷繁的想象纵情于诗句行间。大多数唐代舞蹈诗皆在描写舞蹈时又融入丰富的想象，同时运用大胆的夸张、拟人的手法使得诗歌更为富丽多姿。唐代诗人随兴奔

放的浪漫气质也渗入舞蹈诗的创作中，在诗歌中表现出即兴而舞、纵情而歌的洒脱与自由；还有的舞蹈诗运用了丰富的意象，这些意象跳跃性极大，伴随有腾跃跌宕的时空变幻，但却散而不乱，使诗中之舞别有一种亦真亦幻的美感。

一、从眼前之舞到心中之象

意象的出现在于审美者的生命体验与审美对象的交流与共感，也使诗歌拥有更为丰富的审美层次。诗人在对眼前事物的观察中提炼出独特的审美感受，在意念中进一步丰富、加工，便形成了富于美感的意象。在对舞蹈的观赏中也是如此。唐代舞蹈诗中的意象构造主要体现在三个方面：

其一，意象群的塑造使诗中之舞呈现亦真亦幻之美。梳理唐代舞蹈诗，可以发现许多诗歌不仅仅满足于对眼前舞蹈姿容的描摹，更乐于描绘一种由听歌观舞而产生的想象。这些想象往往不是孤立的，而是成为一组既相互联系又彼此独立的意象群。它们来自于舞蹈之容，却较舞蹈的动作更为丰富，更具有多重的美感。诗人们往往以此代替平铺直叙的记录，使诗歌更具内涵，也更有趣味性。如《赠张云容舞》中，通篇不着一“舞”字，而仅“罗袖动香”、“红蕖秋烟”、“轻风乍起”、“嫩柳拂水”四组意境形容其舞姿，读者未见其形却能获得更为深彻的体悟。再如顾况《王郎中妓席五咏•舞》：“落花绕树疑无影，回雪从风暗有情”，诗歌呈现给读者的是飘摇而下的落花与随风萦绕的回雪这两幅画面，却已将舞蹈的轻盈柔美表现出来。再如张祜《舞》：“雾轻红踯躅，风艳紫蔷薇”，以红杜鹃的雾中之容与紫蔷薇的风中之姿来形容舞者之美。这些诗句中并未明确描述舞蹈的动作，但这些美丽的意象给抽象的舞蹈之美赋予了实质的内涵，也使读者对舞蹈的特征有了更深刻的体会。再如元稹《胡旋女》中接连构筑了六组意象：旋风中断根的蓬草，竿顶飞转如火轮的朱盘，耳边的骊珠追逐飞星，红色的纱巾如同闪电，潜藏的巨鲸吸水激起漩涡，风中的雪珠当空飞舞。这六组意象各不相同，但却共同表现了胡旋女的旋转之快疾。

其二，对仙境的想象蕴含着诗人的审美寄托。仙境是唐代舞蹈诗中经常出现的意象。有的舞蹈本身即是以模拟仙境生活为主题，如《霓裳羽衣舞》等，因此在描写这类舞蹈的诗歌中，仙境主题便成为诗歌描写的重要内容。白居易《霓裳羽衣歌》中不仅写了舞妓的仙姬装束，更以上元夫人、萼绿、王母、许飞琼比拟舞姬，舞姿也写得飘渺空灵，如风中回雪，如云中游龙，连飘动的裙边也似乎有云彩升起。再看鲍溶《霓裳羽衣歌》，诗歌描写舞服之美，以“天孙机上亲手迹”形容舞服之人间罕见，又以“三清客”比喻舞妓的仙姿，进而以“星宿离离绕身白”、“鸾凤有声不见身”、“神仙如月只可望”进一步渲染舞蹈的仙意。诗人对仙境的细致描写使诗歌也笼罩在如仙如梦的氛围之中。

一些描写祭祀乐舞的诗歌也大胆地展开关于仙境、仙人的想象。如王维《鱼山神女祠歌》：

> 坎坎击鼓，鱼山之下。吹洞箫，望极浦。女巫进，纷屡舞。陈瑶席，湛清酤。风凄凄兮夜雨，不知神之来兮不来，使我心兮苦复苦。(《迎神》)
>
> 纷进舞兮堂前，目眷眷兮琼筵。来不言兮意不传，作暮雨兮愁空山。悲急管兮思繁弦，神之驾兮俨欲旋。倏云收兮雨歇，山青青兮水潺湲。(《送神》)

诗中的神女即成公智琼，民间有关于她的美丽传说。《全唐诗》题下注曰："张茂先《神女赋序》曰：魏济北从事弦超，嘉平中，夜梦神女来，自称天上玉女。姓成公，字智琼，东郡人。早失父母，天地哀其孤苦，令得下嫁。后三四日一来，即乘辎軿，衣罗绮。智琼能隐其形，不能藏其声。且芬香达于室宇，颇为人知。一旦，神女别去，留赠裙衫裲裆。"鱼山一名吾山，在山东东阳县。此诗大约是诗人在济州任职期间观神女之祭而作。诗歌颇有楚骚风韵，以第一人称的口吻表达对神女的爱慕之情。《迎神》诗中先描述巫祀场景，再以风雨凄迷的环境渲染人们对神女的企盼。而《送神》诗中则描述了送神时的歌舞缤纷，想象神女的眷眷难舍之貌，诗人仿佛看到在暮雨空山之中，神女车驾俨俨，飘然而逝。这两首诗歌与《霓裳羽衣歌》不同，描写的并不是天宫仙界，而是神女降临人世的场景。诗人将瑰丽的想象与周围的环境完美融合在一起，给读者带来怅惘迷离的感受。同样，王勃《杂曲》描写的也是女巫之舞："智琼神女，来访文君。蛾眉始约，罗袖初薰。歌齐曲韵，舞乱行纷。若向阳台荐枕，何啻得胜朝云。"诗歌将舞蹈想象为智琼神女的降临，既有舞之姿容的实写，又有云雨阳台的虚构，使诗中之舞也笼上一层浪漫色彩。

当然，并不是每一首舞蹈诗皆描写的是神仙之境，许多并未描写仙境之舞的诗歌也常常以仙境想象表达诗人的观舞感受。如宋之问《广州朱长史座观妓》："歌舞须连夜，神仙莫放归。参差随暮雨，前路湿人衣。"诗中将舞妓比作仙女，将她们的舞姿想象成暮雨中的仙人之舞，这便使眼前的舞蹈瞬时变得飘渺空灵；再如刘禹锡《和乐天柘枝》曰："画筵曲罢辞归去，便随王母上烟霞"，想象《柘枝舞》结束时舞妓们伴随西王母升天而去，既是对舞妓的赞美，也使诗歌更显余味。以仙境想象来点染舞蹈的诗句还有很多，如"任他行雨去，归路裛香尘"（刘长卿《陪辛大夫西亭宴观妓》），"不知巫峡雨，何事海西边"（张谓《扬州雨中张十七宅观妓》），"看即曲终留不住，云飘雨送向阳台"（白居易《柘枝妓》），"只恐相公看未足，便随风雨上青霄"（章孝标《贻美人》）等。这些诗句在结尾处皆想象舞妓成为仙女飘然而去，极大的延展了诗歌的审美空间。

其三，情节的编织使舞蹈更具有浪漫的故事性。许多舞蹈诗并不满足于写眼前之舞，诗人试图挖掘出舞蹈背后的文化内涵，更大的展现舞蹈的意蕴。有的舞蹈本身即由某个历史故事发展而来，诗人们便借舞曲歌辞的创作将故事大肆演绎；有的诗人根据舞蹈情境编织出全新的、美丽的故事，使得舞蹈诗更具有趣味性。这些诗中情节皆出自于诗人的想象，它们是虚构的、想象的，但却显得如此生动真实。这使舞蹈诗具有了别样的浪漫风韵。有的舞蹈本身即来源于某一个故事，是以在舞曲歌辞创作中，诗人们运用丰富的想象去还原故事的场景。如《公莫舞》相传源自于"鸿门宴"，《旧唐书•音乐志》曰：

“《公莫舞》，晋、宋谓之巾舞。其说云：汉高祖与项籍会于鸿门，项庄剑舞，将杀高祖。项伯亦舞，以袖隔之，且云公莫害沛公也。汉人德之，故舞用巾，以象项伯衣袖之遗式也。”[①]李贺的《公莫舞歌》[②]即完全敷演《鸿门宴》故事。李贺在序中曰：“会中壮士，灼灼于人，故无复书，且南北乐府率有歌引。贺陋诸家，今重作《公莫舞歌》。”可见诗人认为《公莫舞》古辞粗陋且多陈辞泛调，因此试图从另一角度描写《公莫舞》。这首诗与其说是写舞蹈，不如说是在讲述一个故事。诗人以贯有的“奇崛冷艳”之笔、生动瑰丽之辞大力渲染鸿门宴的紧张气氛，诗中肯定刘邦之王者正气，斥责了项庄的叵测居心，赞扬了项伯的舍身护卫。诗歌本是叙史实，其中细节却又是诗人的大胆想象，是对历史故事的敷演和夸张。

当然，来源于史实的舞蹈毕竟只是少数，大多数舞蹈皆是人们在生活、娱乐中的创造。唐代舞蹈诗中还有一些作品是根据舞蹈动作来虚构情节，将舞蹈演化成一个富有情趣的小故事，这使其内容更加生动充实。如《白纻词》的主题本是“盛称舞者之美，宜及芳时为乐”[③]，但张籍《白纻歌》[④]与元稹《冬白纻歌》对舞容的描写并不多，诗人反而是在委委叙述动人的故事。张诗中塑造了一位闺中少妇的形象：她打算用白纻缝制春衫，却又无法确定裁剪的长短，便拿着布料刀尺去向婆婆请教。缝衣时她想摘下耳坠，但又怕头上的香膏沾污了手指（这样可能会污染白纻），于是只好请旁人帮忙。当衣裳缝好时已经是寒食节了，不禁让人感叹时光的飞逝。诗中讲述的是一个颇有情趣的小故事，同时亦点出了《白纻歌》“宜及芳时为乐”的主旨。而元稹《冬白纻歌》[⑤]描写的是吴宫之景：宫中西施翩翩起舞，吴王沉溺于酒色荒废了国事。自从伍子胥死后，臣下们为了自保纷纷逢迎王意，谎报国家无事，而越王却夜夜抱冰韬光养晦，打算东山再起。这两首诗中对舞蹈的描写极少，但其中的故事却并未偏离《白纻舞》的主题。诗人根据舞意虚构了不同的故事，在《白纻词》的传统主题之外又另辟了新意。

唐代舞蹈诗中以故事连缀成篇的作品还有许多，如佚名《柘枝词》：“将军奉命即须行，塞外领强兵。闻道烽烟动，腰间宝剑匣中鸣。”《柘枝》本是源于西域的健舞，诗人据其想象边塞之景，将将士奉命出征写得充满豪情、激动人心；又如刘禹锡《踏歌词》：“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行。唱尽新词欢不见，红霞影树鹧鸪鸣。”诗人见到春江夜晚堤上人们的踏歌，编织出一个生动的小故事：女郎踏歌等待男子出现，可不知什么原因，歌词唱尽，意中人却迟迟不见，忽然霞光下的树丛中有鹧鸪的鸣叫声，女郎

[①] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二十九），北京：中华书局 1975 年版，第 1063 页。

[②] 李贺《公莫舞歌》原诗曰：“方花古础排九楹，刺豹淋血盛银罂。华筵鼓吹无桐竹，长刀直立割鸣筝。横楣粗锦生红纬，日炙锦嫣王未醉。腰下三看宝玦光，项庄掉箾栏前起。材官小臣公莫舞，座上真人赤龙子。芒砀云瑞抱天回，咸阳王气清如水。铁枢铁楗重束关，大旗五丈撞双镮。汉王今日颁秦印，绝膑刳肠臣不论。”

[③] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》，上海古籍出版社 1998 年版，第 615 页。

[④] 张籍《白纻歌》原诗曰：“皎皎白纻白且鲜，将作春衫称少年。裁缝长短不能定，自持刀尺向姑前。复恐兰膏污纤指，常遣傍人收堕珥。衣裳着时寒食下，还把玉鞭鞭白马。”

[⑤] 元稹《冬白纻歌》原诗曰：“吴宫夜长宫漏款，帘幕四垂灯焰暖。西施自舞王自管，雪纻翻翻鹤翎散，促节牵繁舞腰懒。舞腰懒，王罢饮，盖覆西施凤花锦，身作匡床臂为枕。朝佩拟拟王晏寝，酒醒阍报门无事。子胥死后言为讳，近王之臣谕王意。共笑越王穷惴惴，夜夜抱冰寒不睡。”

不禁猜测，这是否是意中人正匆匆赶来？再看温庭筠《张静婉采莲歌》中的诗句："城边杨柳向娇晚，门前沟水波粼粼。麒麟公子朝天客，珂马珰珰度春陌。掌中无力舞衣轻，剪断鲛绡破春碧。……瀏鶒交交塘水满，绿芒如粟莲茎短。一夜西风送雨来，粉痕零落愁红浅。"这究竟是张静婉之舞，还是张静婉的动人故事？诗人由美人的采莲舞想象妙龄少女与翩翩公子相遇相恋，可惜有情人却最终难成眷属。诗中的故事隐于舞蹈描写之中，却仍然令人动容。

总之，舞蹈诗中的意象创造使诗歌摆脱了生硬的描述而具有了朦胧的浪漫色彩，增加了诗歌轻盈飘渺的美感。丰富的意象使读者在诗歌接受过程中感受到极大的审美满足，诗歌也由此拥有了令人深味的意蕴。意象的塑造是创造唐代舞蹈诗浪漫气质的有效方式，也是沟通诗人的生命感受与读者的审美领悟的有效方式。

二、即兴挥洒的诗情舞趣

许多舞蹈诗并非专注写一种舞蹈，但诗句中却常常出现诗人自舞的影子。诗人们非专业的舞师，可他们爱舞也善舞，舞蹈已成为其精神特质的一部分，融入其灵魂之中。在许多诗人的作品中也时常会有即兴而致、随意挥洒的舞蹈。这些舞也许无名，也并没有多少动作的变化，却能够依情而生，顺景而变，使诗歌充满浑然和谐的意趣和浪漫天成的气息。

首先，诗人以舞作为与万物沟通交流的方式。唐代舞蹈诗中有一类作品与其它诗歌不同，诗中描写的是诗人自舞的影子，而不是对女乐舞蹈的观赏体味。这种舞蹈是真正的"诗人之舞"，它未经编排，甚至也未经深思，发之于情、起之于兴，既是浪漫情怀的体现，也是潇洒风骨的写照。被称为"诗仙"的李白，其舞蹈中也流露出翩翩仙意，如《九日龙山饮》诗曰："九日龙山饮，黄花笑逐臣。醉看风落帽，舞爱月留人。"诗歌短小，却描绘出一幅登山起舞的风流画面：诗人在九日登上龙山，看到满地黄花，不禁自嘲自己的被逐遭遇；醉眼朦胧中诗人笑看当年孟嘉落帽之台，连头上之帽被风吹落也浑然不觉；月色如此可爱，似乎正欲留人，兴之所至诗人不禁翩然起舞。李白之才一度颇受唐玄宗赏识，曾被赐为翰林，恩隆甚重。但诗人与一些朝臣的格格不入最终使他在短短两年后便被赐金放还；在经过漫长的游历之后，诗人又被召入永王府，但不久永王璘起兵与肃宗李亨争夺帝位，兵败之后诗人也被长流夜郎。途中虽遇大赦重获自由，但此时的李白已经五十八岁。暮年诗人反思自己如同闹剧般的官场经历，看透了官场的黑暗，也看清了人世的无常。龙山在安徽当涂县南，诗人一生多次游历于安徽，此诗当是在一次登山时所作。登至山顶的诗人想及一生的种种遭遇，更感受到自然的亲近和谐与朝廷的黑暗险恶。于是在这花前月下诗人爽然起舞，舞蹈之名、舞蹈动作已经都不重要了，诗人此时是以整个灵魂与山水交流，是以舞与花、与山、与月共语。诗中曰"舞爱月留人"，究竟是人欲留月还是月欲留人，是诗人自舞还是人月共舞，已浑然一体，难

舍难分。此时的舞蹈或者根本就没有名字也没有固定的动作，而纯粹是诗人自娱自创，是真正的“言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之、足之蹈之也”。

并非李白所有的诗中自舞都是模糊的、抽象的，有的诗歌中诗人也生动记载了舞蹈的动作，甚至也有舞蹈的名称。以其《月下独酌》（其一）为例：

> 花间一壶酒，独酌无相亲。举杯邀明月，对影成三人。月既不解饮，影徒随我身。暂伴月将影，行乐须及春。我歌月裴回，我舞影零乱。醒时同交欢，醉后各分散。永结无情游，相期邈云汉。

诗歌满篇皆是舞姿：诗人于花间自酌，感觉孤独而邀明月为伴；诗人举起酒杯，一刹那间人、月、影化为彼此惺惺相惜的伴侣；明月虽不解饮，影子却与起舞的诗人寸步不离；诗人且歌且舞，影子也随着舞姿而零乱；酒醒时三者舞成一团，酒醉后三者又各自分散；月与影虽无感情，诗人却欲与之结为永远的伴侣。诗中的舞蹈虽是一人之舞，却又似乎有月之舞、影之舞参与其中。月与影虽是无情之物，诗人却与其共欢起舞、难舍难分。这是诗人以心灵与自然的交流，但月之“不解饮”，影之“无情”又常常将诗人从心灵的狂欢中拉回现实。这首诗中的舞是一位失意者的孤独之舞，诗中的独饮是“众人皆醉我独醒”之时的麻痹。现实的失意使诗人只能将情感寄托于山水之间，只有花间酒、山中月、地上影能够永远不离不弃。诗人的浪漫气质完全融合于诗情舞意，诗中的舞蹈是心灵之舞，也是癫狂之舞。

李白又有一首《东山吟》，同样是狂饮之后的意气之舞：“白鸡梦后三百岁，洒酒浇君同所欢。酣来自作青海舞，秋风吹落紫绮冠。彼亦一时，此亦一时，浩浩洪流之咏何必奇。”《青海舞》，即《青海波舞》，魏颢《李翰林集序》曰：“（李白）间携昭阳、金陵之妓，迹类谢康乐，世号为李东山。……饮数斗，醉则奴丹砂抚《青海波》。”诗人登山思及人生飞逝、沧海桑田，不禁慨而作舞，感叹“彼亦一时，此亦一时”，人生变幻无常，世事难以预料。醉中起舞是诗人情怀的宣泄，乐而舞，忧而舞，孤独而舞，携友而舞……李白之诗即是一首舞之颂歌。率性而歌，随意而舞是李白舞蹈诗的灵魂，诗人缘情而起，以舞蹈宣泄心中之思。诗人之舞没有乐人之舞的动人节奏与迷人舞姿，却有更为纯粹真实的情感，也是唐人风流的浪漫表现。

三、乾坤万里的时空变幻

唐代舞蹈诗的浪漫气质还表现在诗中的时空变幻上。唐代诗人写舞，已不仅仅满足于对眼中之景的摄录，他们更将笔墨伸向茫远的过去未来，也将注意力集中到另外一个时间的景象之上。跳跃不止的意象为诗歌笼罩上了朦胧多意的美学意味，而时间的瞬时变化也使诗歌具有了更为深广的情感内涵。

有的舞蹈诗中的意象众多，而这些意象之间的联系又颇为松散，存在着极大的跳跃性。李贺是唐代重要的浪漫主义诗人，他的舞蹈诗也与众不同，以跳跃性极大的意象群

带给读者斑斓繁复的审美感受。如其《上云乐》：

飞香走红满天春，花龙盘盘上紫云。三千宫女列金屋，五十弦瑟海上闻。天江碎碎银沙路，嬴女机中断烟素。断烟素，缝衣缕，八月一日君前舞。

李贺这首诗以丰富的想象描绘了一场天上人间的盛大之舞。诗歌先写宫中香烟如龙盘旋而上，似乎升入云间；再转而写宫女纷列，弦瑟之声远近亦闻；接着诗人思绪突转，写银河边织女正从织机中抽出如烟的素布，缝制成美丽的舞衣，在八月一日为君王而舞。诗中的意象是断裂的、彼此独立的，诗人先写眼前又写想象，先写宫中又写天界，使诗歌沉浸于一种浓烈的魔幻氛围之中。诗当作于李贺任奉礼郎之时。奉礼郎为太常寺属官，掌“朝会祭祀君臣之版位”[①]，诗中言织女之舞八月一日献给君王，当是作为朝中燕乐之用。全诗并未写舞容，这些迷离的意象却在读者的脑海中形成了一场盛大的人神共舞的场景。

时空的变化拓展了诗歌的内涵，也使诗歌主题更具深度。《观公孙大娘弟子舞剑器行》即由眼前的李十二娘之舞忽而转为对五十年前公孙大娘之舞的描写，既而又回到现实，叙述与李十二娘的问答与感叹。诗中不仅只是舞蹈的再现，更有对人世变幻的思考与唏嘘。再如鲍溶《霓裳羽衣歌》咏舞者之衣，先写眼前舞衣之“玉烟生窗”、“晨华左耀”，再写天宫织女的辛苦纺织；又写宫中舞妓身着丽服翩翩起舞，其飘然欲仙之态使诗人的思绪又飞入神仙之境，似乎见到了离离星宿与瑶池仙姬。《霓裳羽衣舞》所表现的仙境之景使诗人展开想象的翅膀，读者的思想也随之遨游于天上人间。同样，李群玉《长沙九日登东楼观舞》、李商隐《张静婉采莲歌》、王建的《霓裳词十首》、白居易《霓裳羽衣歌》等优秀的舞蹈诗篇，皆包纳了诗人的大胆想象，纵游于乾坤天地之间，给读者带来蕴藉丰富的审美感受。

第三节　深厚隽永的抒情意味

诗歌是抒情的，诗人将生活中的琐细情感、细腻感受诉诸笔端，将喜怒哀乐融汇于词句之中。《毛诗序》即强调，“情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之”。而音乐与舞蹈是抒情的艺术，是人类内心情感的宣泄，也是情感的外在表现。所谓“音生于人心，心惨则音哀，心舒则音和”，不同的情感在音乐中会有不同的表现；而“咏歌不足，故手舞之，足蹈之，动其容，象其事”[②]，则说明舞蹈是更高于音乐与歌咏的抒情方式。因此，舞蹈诗作为咏歌舞蹈的诗歌，便成为了最具典型性的抒情艺术。顾况《听山鹧鸪》曰：“谁家无春酒？何处无春鸟？夜宿桃花村，踏歌接天晓。”诗歌未亲眼见到踏歌之舞，但在夜眠时听到的满山歌舞声，不禁撩动了诗人的情思。诗

[①] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷四十四），北京：中华书局 1975 年版，第 1873 页。

[②] [唐]杜佑撰《通典》（卷一百四十一），北京：中华书局 1984 年版，第 3587 页。

中蕴含的是乡思之愁？还是孤寂之感？还是宁谧惬意？每一位读者皆可能有不同的想象，但却能共同感受到这种朦胧的情韵所带来的美感。

一、描写与感怀的结合

唐代舞蹈诗中，除了极少数单纯描写舞蹈的诗歌之外，大多数诗歌常常是描写、议论与感怀的结合。许多诗歌皆是先写舞蹈形象，由此而产生联想，加以兴寄感慨，或发议论，或抒情性，将诗歌的内涵进一步升华。因此，形象思维与逻辑思维在诗歌中是熔于一炉的，这更可以激发读者的认可与共鸣。正如刘勰所言："缀文者情动而辞发，观文者披文以入情"[①]。诗人们深明此理，也使舞蹈诗更具感人心魂的魅力。在许多舞蹈诗中，舞蹈的描写只是诗人感情兴寄的引子，而诗歌的真正内涵却凝聚于其后的感慨与议论之中。《观公孙大娘弟子舞剑器行》即是典型的例子。诗人在诗歌的前半部分以妙如生花的笔墨描写了公孙大唐的精湛剑伎，但这些描写只是为了引出其后的"感时抚事"。诗人观李十二娘之剑器，促动了五十年前的回忆，本来已感叹人生的匆促，何况其中还经历了丧乱，风尘变化、往事如烟，自然令人唏嘘不止。而刘言吏《观绳伎（潞府李相公席上作）》也包含着相似的感慨：

> 泰陵遗乐何最珍，彩绳冉冉天仙人。广场寒食风日好，百夫伐鼓锦臂新。银画青绡抹云发，高处绮罗香更切。重肩接立三四层，著屐背行仍应节。两边丸剑渐相迎，侧身交步何轻盈。闪然欲落却收得，万人肉上寒毛生。危机险势无不有，倒挂纤腰学垂柳。下来一一芙蓉姿，粉薄钿稀态转奇。坐中还有沾巾者，曾见先皇初教时。

绳伎为散乐之一种，又名走索。诗歌当于贞元初时所作，李相公即李抱真，时为潞州长史。当时正值寒食，广场中百戏皆陈，诗人在宴席中观看了走索艺人的表演，她们如仙女般轻盈，表演又如此惊人心魄，令观者大为称奇。诗歌几乎全是对走索的描写，但末尾两句却使整首诗笼上了一层愁思："坐中还有沾巾者，曾见先皇初教时"，原来观众之中也有当年玄宗时的宫廷艺人，他们看到如今的绳伎表演，不禁想起早年时宫中的歌舞盛况。《明皇杂录》记载："唐玄宗在东洛，……每赐宴设酺会，则上御勤政楼。……太常陈乐，卫尉张幕后，诸蕃酋长就食。府县教坊，大陈山车旱船，寻橦走索，丸剑角抵，戏马斗鸡。……又引大象、犀牛入场，或拜舞，动中音律。"当时宫中乐舞百戏一片繁荣，而今这些宫伎们早已辗转出宫且年岁已老，再观旧伎自然泪下沾巾。诗歌的主题与《观公孙大娘弟子舞剑器行》十分类似，皆是以眼前之伎而引发兴亡之感。

唐代诗人是敏感多情的，眼前的美丽舞蹈不仅给他们带来享受的欢乐，也会给他们带来无尽的愁思。歌舞本是美好的事物，可是人生如此短促，此时的美好很快会成为彼时的回忆，今日的欢乐也将消失于岁月的长河之中。因此，舞蹈给诗人们带来的反而是

[①] [梁]刘勰撰《文心雕龙》(卷十)，北京：中华书局 1985 年版，第 67 页上。

深深的惆怅，他们或洒脱地享受当下，或忧郁地设想未来。李白《邯郸南亭观妓》即曰："平原君安在，科斗生古池。座客三千人，于今知有谁。我辈不作乐，但为后代悲。"眼前虽有莺歌燕舞，但敏感的诗人却由今日的聚会欢饮想到了人生的短暂。诗人从眼前的"粉色艳日彩，舞袖拂花枝"中仿佛看到昔日平原君座客三千高谈阔论的景象，可到如今又繁华安在？诗人思及千年，不禁心生忧思，只能为自己开脱解忧：我们应该享受眼前的欢乐，否则后人也会为我们而悲伤。

有的诗歌写舞是借舞而抒情，如李白的"酣来自作青海舞，秋风吹落紫绮冠"（《东山吟》），以舞而抒发人生的感慨；有的诗歌写舞是见舞而有所思，如杜牧的"唯有凉州歌舞曲，流传天下乐闲人"（《河湟》），《凉州》本是边地舞曲，诗人见舞而思及河湟沦没，心怀感伤；而有的诗歌本是为写舞而写舞，但也伴随着迷离的情思。刘长卿《陪辛大夫西亭宴观妓》："歌舞怜迟日，旄麾映早春。莺窥陇西将，花对洛阳人。醉罢知何事，恩深忘此身。任他行雨去，归路裛香尘。"诗中并无深的意旨，而仅是写酒宴中的妓人之舞。舞妓之美使她们犹如翩翩仙女，诗人完全被吸引，几乎忘了此身此地。美人舞罢归去，似乎巫山神女驾雨升天，不知此去何时再见。此时的诗人心中泛起淡淡的惆怅。

如果说描写是诗歌的骨肉，那么情感便是诗歌的灵魂。诗人将情感寄托在对眼前之舞的描绘之中，以此表达对人生的思考、对政事的关注。大多数唐代舞蹈诗皆有充实的情感内涵，即使一些仅以描写舞蹈为主题的诗歌，也渗透着诗人的浓浓情意。

二、丰富的情感类型

唐代舞蹈诗中的情感十分丰富。繁荣的舞蹈艺术激荡着诗人的灵魂，敏感的诗性气质滋养着诗人的情感，在对舞蹈的欣赏与体悟中，诗人们常常忘记自我，以心灵去感受舞蹈的律动。他们将这些细微的心灵悸动记录下来，使舞蹈诗有了更隽永深刻的内涵。将唐代舞蹈诗中的情感类型加以整理，会发现其中包含着诗人的人生体验和生命思考。概言之，唐代舞蹈诗中的情感可以分为以下三大类：

其一，缠绵不尽的宛转情思。许多舞蹈诗中的情感是婉约缠绵的、欲语还休的。舞妓与诗人之间的深情互动，青年男女之间的歌舞传情，这些都是舞蹈诗的情之所在。这些缠绵的情感是舞蹈之美带给人的心灵触动，也是唐人风流浪漫的气质体现。有的诗歌描写的是诗人与舞者之间的心灵交流，诗人的风流善感，舞妓的妩媚多情，彼此在一刹那产生了情感的碰撞。

有的舞蹈诗中，诗人倾诉了对舞妓的爱慕之情。如白居易《柘枝妓》中蕴含着对舞妓的留恋："看即曲终留不住，云飘雨送向阳台"，诗人看到柘枝妓的优美舞姿，不禁对舞妓产生万般怜爱，但舞曲已终，美人们也如仙女飞升离去了。章孝标《贻美人》则表达了对舞妓的爱慕："何事不归巫峡去，故来人世断人肠。"诗歌描写了一位装束淡雅的倾城佳人，她边歌边舞，动作轻柔，歌声柔细，令人心神俱醉，诗人恍惚看到巫山神女

降临，不禁心生爱慕，诗末却故意埋怨这位仙女的出现让人心肠百结，割舍不下。卢纶的《伦开府席上赋得咏美人名解愁》与章诗主题十分相似：“今朝总见也，只不解人愁。”美人名解愁，但她的美貌却让人心生相思，反而添人愁绪。这一类诗歌皆是写美人令人心动，而诗中的“愁绪”、“断肠”之言也只是诗人对美人的赞美，情感并不见得深浓，因此除了词藻、描写上的可取之外，情感内涵在诗歌中并不突出。相对较有艺术性的诗歌反而是描写舞妓心声的作品。如李商隐《歌舞》：

遏云歌响清，回雪舞腰轻。只要君流眄，君倾国自倾。

诗歌描写的应当是一位宫中舞妓。她在君主面前卖力地歌舞，只希望自己的美态能得到君主的垂青，因为君主的宠爱便能使她得到想要的一切。舞妓们处在社会的最下层，她们为了改变自己的命运，只能去依靠男子的力量，尤其是一些有权势者更是她们攀附的对象。因此，在许多舞蹈诗中皆描写了舞妓的脉脉情意，或是“高堂月落烛已微，玉钗挂缨君莫违”（李白《白纻辞》），或是“高车勿遽返，长袖欲相亲”（卢照邻《益州城西张超亭观妓》），或是“为君留上客，欢笑敛双蛾”（张说《温泉冯刘二监客舍观妓》）等。舞妓们在诗中都是美丽多情的，这使得舞蹈更加生动迷人，也使诗歌充满情趣。其中的狎昵之意不论，但情感的注入确实使诗歌的描写更有声有色。有些优秀的舞蹈诗并没有关乎情色的暧昧叙述，而是善于捕捉舞妓的动人情态，使诗歌浸透了动人的情意，如薛能《舞者》：

绿毛钗动小相思，一唱南轩日午时。慢靸轻裾行欲近，待调诸曲起来迟。筵停匕箸无非听，吻带宫商尽是词。为问倾城年几许，更胜琼树是琼枝。

诗歌文采飞扬，以毛女[①]比喻舞者的风姿，又以“慢”、“迟”形容舞者的从容优雅，再以客人停箸衬托歌舞的优美，最后是一问一答，暗示了舞者的妙龄芳华。诗中并未直接写情，但句句皆是情意，突出了舞者的秀丽及诗人的多情。

还有一类舞蹈诗中蕴含着动人的男女情爱。这一类情爱并非是士人与舞妓之间的狎昵，而是青年男女间的真挚恋情。在这些诗歌中，诗人们走出亭台，将关注的目光投射到下层劳动人民身上。人们在劳动中边歌边舞，在花前月下歌舞传情，其中的情意是真诚而纯洁的，散发着人性中最纯净美丽的光辉。如刘禹锡《纥那曲二首》：

杨柳郁青青，竹枝无限情。周郎一回顾，听唱纥那声。（其一）

踏曲兴无穷，调同词不同。愿郎千万寿，长作主人翁。（其二）

《词品》曰：“阿那、纥那，皆当时曲名。李郢诗言变梵呗为艳歌，刘禹锡诗言翻南调为北曲也。阿那皆叶上声，纥那皆叶平声，此又随方音而转也。”[②]《纥那曲》本为南方民歌，刘禹锡将其加工创制，变南音为北曲。其诗歌体式为五言绝句，而内容也是描写民间风情。从两首诗的内容来看，当是以女子口吻歌唱的情歌。诗中提及《杨柳》、《竹

[①] 《列仙传》记载：“毛女字玉姜，在华阴山中。山客猎师，世世见之。形体生毛，自言秦始皇宫人也。秦亡，流亡入山，道士教食松叶，遂不饥寒，身轻如此。至西汉时，已百七十余年矣。”，见[宋]李昉编《太平广记》（卷五十九），北京：人民文学出版社 1959 年版，第 365 页。

[②] [明]杨慎撰，陈颖杰校释《词品》，哈尔滨：北方文艺出版社 2000 年版，第 125-126 页。

枝》，可见此二曲与《纥那曲》有相似之处，都是民间用以踏歌的舞曲。诗歌写得清丽可喜，女子载歌载舞表达对心上人的情意，感情浓烈而又有所节制，倾诉了少女的绵绵痴情。刘禹锡的《踏歌词》内容与《纥那曲》相似，体制为七绝，诗中充满了青年男女恋爱的甜蜜情意。文人所作民间舞蹈诗中还有一类为祭祀舞曲，诗歌以《九歌》手法，表达了对所祭之神的深沉爱恋。这类诗歌有王维《鱼山神女祠歌》、王叡《祠渔山神女歌二首》等，皆包蕴了对女神的爱慕之情。

其二，积极昂扬的生命激情。舞蹈诗中情感是多面而复杂的，难以用一言半语概括。诗歌中除了男女之间的宛转情思之外，亦涌动着生命的激情。这是唐人意气风发的表现，也是舞蹈带给人的昂扬之气。这一类情感表现在舞蹈诗中，则主要有以下几个方面：

一是充斥于诗歌之中的慷慨豪气。唐人的豪侠情怀，是对外交流中的充分自信，是边境征战时的视死如归。这是唐代强大国力与民族自信的标志。在许多舞曲歌辞中皆表现出这种慷慨之情：或是出征时的满怀必胜，或是得胜后的举国欢庆，或是男儿歌舞时的雄壮豪情。《全唐诗》卷十五“舞曲歌辞”中有“凯乐歌辞”四首，即为班师得胜时庆典所用舞曲，其中的昂扬得志十分明显：

受律辞元首，相将讨叛臣。咸歌破阵乐，共赏太平人。（《破阵乐》）

圣德期昌运，雍熙万宇清。乾坤资化育，海岳共休明。辟土欣耕稼，销戈遂偃兵。殊方歌帝泽，执贽驾升平。（《应圣期》）

四海皇风被，千年德水清。戎衣更不著，今日告功成。（《贺圣欢》）

主圣开昌历，臣忠奉大猷。君看偃革后，便是太平秋。（《君臣同庆乐》）

诗歌内容无非得胜归来，君臣同庆，歌颂太平，美赞圣德。但其中对国力强盛的骄傲，对战事不兴的喜悦，对得逢明君的感激皆是十分真实而强烈的。《旧唐书•音乐志》曰：“凡命将征讨，有大功献俘馘者，其日备神策兵卫于东门外，如献俘常仪。其凯乐用铙吹二部，笛、筚篥、箫、笳、铙、鼓，每色二人，歌工二十四人。乐工等乘马执乐器，次第陈列，如卤簿之式。鼓吹令丞前导，分行于兵马俘馘之前。将入都门，鼓吹振作，迭奏《破阵乐》等四曲。”[①]这四首凯乐歌辞虽用于庆典，但较庙堂之乐更富于情感。诗歌之颂圣庆祝虽亦有泛泛之感，但将其结合初唐时明君得治、四夷咸服、边境太平的背景来体味，还是颇有感人之处的。与此相类的还有佚名的《柘枝词》：“将军奉命即须行，塞外领强兵。闻道烽烟动，腰间宝剑匣中鸣。”在大多数描写娇娥舞态的《柘枝词》中，这首诗歌以其中的慷慨之意而显得出类拔萃。陆龟蒙《吴俞儿舞歌》则又是另外一种雄壮之美。诗歌属于乐府舞曲歌辞，其前身即汉代《巴渝舞》，表现的是巴渝男子持兵器而舞的阳刚之气。诗歌描写了三种不同的器械舞。《剑俞》[②]言舞者剑气如霜，舞威无匹，其赫赫声威令狄胡闻风丧胆。《矛俞》[③]言舞者舞矛如风，击刺如电，动作皆合节奏，能

[①] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二十八）北京：中华书局 1975 年版，第 1053 页。

[②] 《剑俞》原诗曰：“枝月喉，棹霜脊，北斗离离在寒碧。龙魂清，虎尾白，秋照海心同一色。蠹影吒沙千影侧，神豪发直。四睨之人股佶栗，欲定不定定不得。舂牍残，儿且止。狄胡有胆大如山，怖亦死。”

[③] 《矛俞》原诗曰：“手盘风，头背分，电光战扇，欲刺敲心留半线。缠肩绕脰繣合，眩旋，卓植赴列，夺避中节。

助君主除灭妖星，国家太平。《弩俞》[①]言舞者动作猛厉，野兽躲避，敌人丧胆。诗歌描写中充满了虎虎生气，舞者的雄健威猛如在目前。《乐府诗集》引《晋书•乐志》曰："《巴渝舞》，汉高帝所作也。……颜师古曰：'巴，巴人也。俞，俞人也。高祖初为汉王，得巴俞人，并趫捷，与之灭楚，因存其武乐。巴渝之乐，自此始也。'"[②]可见其舞表现的即是巴渝人的威猛之气。

二是许多诗歌中充满颂赞之情。舞蹈诗中还有许多借舞以歌颂太平的篇章。在这一类诗歌中，笔者将雅乐舞辞排除在外，因为其创作的政治目的及程式化使得其中情感变得枯泛而不真实，并不能归属于真正的抒情文学。但有一些舞蹈诗中的颂赞之情是较为动人的，它们的创作是出于诗人真实的内心体验。崔知贤《上元夜效小庾体》曰：

> 今夜启城闉，结伴戏芳春。鼓声撩乱动，风光触处新。月下多游骑，灯前饶看人。欢乐无穷已，歌舞达明晨。

诗歌是于高正臣上元夜宴上所作。高氏于高宗时历任润、湖、申、邵、襄诸州刺史，官至卫尉卿。崔知贤诗题下注曰："上元之游，凡六人。皆以春字为韵，长孙正隐为之序。"诗歌描写了上元之夜的歌舞狂欢，"欢乐无穷已"之句，表现了诗歌中的愉悦之情。情感类似的还有李白 《排遍第二》、《陆州歌第三》、王维《奉和圣制十五夜然灯以酺宴应制》以及谢偃《踏歌词三首》等。诗人们皆以饱含愉悦的心情欣赏着欢乐的歌舞，流露出浓郁的盛世自豪感。

三是对美好风光的喜爱。唐代舞蹈诗中还充满了对美好生命、秀丽风景的赞美，这也是唐人生命激情的外在表现。唐人的情感是饱满昂扬的，他们善于从自然生命中发掘美好的事物，并对之热情颂赞。李白《襄阳曲四首》其一曰："襄阳行乐处，歌舞白铜鞮。江城回渌水，花月使人迷。"《白铜鞮》为南朝齐梁舞曲，流行于襄阳一带。诗人看到襄阳的美好风光，观其欢乐的民间歌舞，不禁对此情此景充满喜爱。又有储光羲《蔷薇》："连袂踏歌从此去，风吹香气逐人归"，春游女郎踏歌而去，似乎留下袅袅余香，艳丽的春光使诗人心生喜悦，诗歌中充满对生命的赞美。

其三，敏感无奈的哀怨愁情。并非所有的歌舞给人带来的都是欢乐。睹舞而思事，诗人常会因眼前之乐与现实之悲的对比产生无奈的哀愁。事实上，这类诗歌在唐代舞蹈诗中占据了极大的部分。敏感多愁的诗人透过舞蹈的欢乐表象看到背后的政治变幻与人世炎凉，诗中的悲愁也使诗歌更具深刻的寓意与内涵。

兴亡之感是许多舞蹈诗的主题。封建知识分子的良知和封建官员"先天下之忧而忧，后天下之乐而乐"的责任感使诗人们细心关注着社会的变化，加之唐代盛极而衰的社会现实，使许多舞蹈诗皆含有对国家兴亡的无限感叹。《观公孙大娘弟子舞剑器行》、《观绳伎》、《津阳门诗》等作品皆是其中的代表作。诗歌中的舞蹈反映出昔日的繁华与今日

前冲函礼穴，上指孛彗灭，与君一用来有截。"

[①] 《弩俞》原诗曰："牛来开弦，人为置镞。捩机关，迸山谷。鹿骇涩，隼击迟。析毫中睫，洞腋分龟。达坚垒，残雄师，可以冠猛乐壮曲。抑扬蹈厉，有裂犀兕之气者非公与。"

[②] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷五十三），上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 592 页。

的苍凉，是时代变化的标志，也是国力衰微的见证。

更多的舞蹈诗将注意力集中于对个人情感的关注上。春花秋月、欢乐歌舞使人领悟到年华的美好，既而感叹韶华易逝，悲伤之情也油然而生。李白《宴郑参卿山池》曰："尔恐碧草晚，我畏朱颜移。愁看杨花飞，置酒正相宜。歌声送落日，舞影回清池。今夕不尽杯，留欢更邀谁。"芳草朱颜本是最美好的时刻，诗人却"恐"其晚，"畏"其移，这种对年华流逝的担虑使整首诗皆笼罩在淡淡的愁情之中。"愁"字是全诗的主旨，诗人虽极言尽欢狂饮、歌舞升平，但人生的幻灭感却总是挥之不去。这是唐人对生命的哲理思考，是诗人企望将时间与欢乐加以协调的努力探索，也是对探索而不得的叹息。白居易《花前叹》曰："前岁花前五十二，今年花前五十五"，人生本已近暮，更何况暮年光景也如此匆匆！诗人竭力以享受生活来充实人生，但即使"年年作花主"，"花前置酒谁相劝，容坐唱歌满起舞"，但再美丽的花朵、再动人的歌舞也无法抵挡时光的脚步。诗人只能"欲散重拈花细看，争知明日无风雨"，这是对生命的爱惜，也是对人生无常的无奈。美好时光的转瞬即逝使诗人更将生命投入歌舞享乐之中，但任是怎样的轻歌妙舞也不能扫尽心中的惆怅。诗人们在欣赏美丽的舞蹈时，便也时常发出感叹，或是怜花惜柳，"唯愁陌上芳菲度，狼藉风池荷叶黄"（陈标《长安秋思（一作白纻歌）》），或是悲从中来，"曲罢那能别，情多不自持"（白居易《杨柳枝二十韵》）。对生命的爱惜是悲伤的，却也是积极的，这是对人生的珍视，是对时光的尊重与思考，散发着感性的美好与理性的光辉。

并非所有的人生都是完满充实的，唐代舞蹈诗中，还有许多作品蕴含着作者的失意之悲。刘言史《偶题二首》其一曰："金榜荣名俱失尽，病身为庶更投魑。春娥慢笑无愁色，别向人家舞柘枝。"诗作于诗人谪戍岭南时，诗人深感前途尽失，加之当时疾病缠身，不禁万念俱灰，以致见到少女的《柘枝舞》，也感受不到欢乐而更为愁苦。又如鲍溶《寒夜吟》曰：

> 九衢金吾夜行行，上宫玉漏遥分明。霜飙乘阴扫地起，旅鸿迷雪绕枕声。远人归梦既不成，留家惜夜欢心发。罗幕画堂深皎洁，兰烟对酒客几人。兽火扬光二三月，细腰楚姬丝竹间。白纻长袖歌闲闲，岂识苦寒损朱颜。

诗人旅居于京城，寒夜中只听见宫中的玉漏、屋外的风声，不禁怀念家中的温暖。诗人想象在温暖如春的室内，楚姬翩翩跳着《白纻舞》，这样的美好时光，又怎么会令人感到苦寒！诗中的歌舞虽然是想象之景，但在与现实的对照中，美景也成为哀景，欢乐也变为忧愁。

有的舞蹈诗中包含着浓浓的征戍之愁。这些诗歌多描写边地军中歌舞，将士们虽然载歌载舞，但纵情欢乐仍掩不住对家乡的刻苦思念。王昌龄《从军行》曰："琵琶起舞换新声，总是关山旧别情。撩乱边愁弹不尽，高高秋月下长城。"将士抱着琵琶起舞，无论是弹奏新乐旧曲，总是离不开征戍别情。岑参《酒泉太守席上醉后作》曰："酒泉太守能剑舞，高堂置酒夜击鼓。胡笳一曲断人肠，座上相看泪如雨。"太守剑舞虽豪气

冲天，伴奏的胡笳声却勾起座中人的苦苦乡思，人们泪下如雨，此时的豪情是心中痛苦的外现。相比之下，李益的《夜宴观石将军舞》中的情感是较为含蓄的："微月东南上戍楼，琵琶起舞锦缠头。更闻横笛关山远，白草胡沙西塞秋。"军中多以琵琶起舞，舞罢满堂喝彩，舞者以锦缠头，一时气氛达到高潮。但远远传来的横笛声却将人们从欢乐中带回现实，寂寞的边戍生活、满眼的衰草白沙使边愁又一次涌入心中。另一方面，还有许多舞蹈诗中表达的是闺人的相思之情。男子出征在外，家人难得音讯，苦苦相思却仍然回音全无。郑愔《折杨柳》曰："舞腰愁欲断，春心望不还"，闺中人的愁绪来自于对远人的思念与担忧，这是家庭的无奈，也是时代的无奈。

舞妓的幽怨也常常是舞蹈诗的情感内容。舞妓们的歌舞只是为他人带来欢乐，但她们的内心却常常是愁苦的。她们的人生没有任何安全感，甚至连自己的命运也无法把握。大量的铜雀台诗中，舞妓们日日面对君王的陵墓而舞，她们美好的年华将永远成为死者的陪葬；郑谷《长门怨》则是以古题写现实："闲把罗衣泣凤凰，先朝曾教舞霓裳。春来却羡庭花落，得逐晴风出禁墙。"这位舞妓的遭遇与铜雀妓相似，她虽然不用日日为亡灵而舞，但先主已逝，她却仍然不得自由，甚至羡慕落花能够飞出宫墙，而自己却只能在宫禁中度过余生。与此相似的还有薛奇童《楚宫词二首》等。这些舞蹈诗亦是宫怨诗，舞妓们的生命丝毫不能由自己把握，而只能寄托于她们为之服务的男性。可是一旦"君恩不再得"（王适《铜雀妓》），她们的生命便失去了任何意义，只能在"妾舞为谁轻"的悲叹中倾诉无奈与悲伤。

《文心雕龙•明诗》曰："在心为志，发言为诗。舒文载实，其在兹乎？"[①]诗歌即是以文辞来抒发情感的体裁。唐人的浪漫气质使舞蹈诗中更充满了浓郁的抒情意味。诗中的情感是是深厚隽永的，或是情思，或是乡愁，或是豪气，或是幽怨，但皆体现着唐人最真实、最美好的内心。舞蹈诗中的情感是浓郁而丰富的，既有对舞妓娇俏可爱的赞美，也有对友人情谊深厚的颂扬，还有离别之情、乡土之思……诗中的情感是诗歌的生命力所在，是以明代杨慎曰："唐人诗主情，去《三百篇》为近；宋人诗主理，去《三百篇》却远矣。"[②]正是唐代舞蹈诗中的真性情的流露，使这些作品具有了深刻的内涵，也拥有了永久的魅力。

第四节　意态毕现的写人艺术

唐代舞蹈诗的又一艺术成就即在于，诗中不仅生动再现了舞蹈艺术，也成功地塑造了一大批舞者的形象。舞蹈是人体的艺术，舞蹈诗作为表现这一艺术的文学作品，自然应注重人物形象的塑造与表现。唐代舞蹈诗中，除极少数描写动物舞蹈之外，绝大部分是以人物描写为主体的。其中描写的人物，有妃嫔、姬妾、舞妓，亦有将军、士人、乐

[①] [梁]刘勰撰《文心雕龙》（卷二），北京：中华书局1985年版，第8页下。
[②] [明]杨慎撰《升庵诗话》（卷八），北京：商务印书馆1939年版，第86页。

工、胡儿，包括了当时社会各个阶层、各个地域的舞蹈者。这些舞者或娇媚，或幽怨，或雄壮，或颠狂，都给人留下了极深刻的印象。诗人们善于捕捉舞者在舞蹈表演及生活中的典型细节，突出舞者的精神特点；有的诗歌深入到舞者的内心，描摹出其真实的感受；而对比、烘托手法的运用，使得人物形象具有更为鲜明的特点。这些都使舞蹈诗中的人物富有强烈的个性特征，达到了“形神相映”的境界。

一、以形传神、形神相映

“以形传神”、“以神表形”是中国艺术创作的精髓。对形与神的观照不仅是古代诗画创作的重要特色，也是其它艺术形式中人物表现的最高要求。中国古代的绘画、书法、音乐、舞蹈等艺术皆以“神韵”作为追求的最高目标，因此唐代舞蹈诗既注重舞蹈之“形”的再现，也要突出舞者之“神”，才能使诗中之舞、舞中之情达到摇曳动人的效果。这便对神、形二者的完美结合提出了更高的要求。

许多诗歌在描写舞者时极为强调其眼神的流动变化，诗中人物因此拥有了生命的活力。舞蹈虽然是手、足、腰、胯等的动作，但若没有舞者灵动的眼波，再美的舞蹈也只如木偶的动作般没有鲜活的生命。不仅在舞蹈表演中，几乎所有与人相关的艺术形式皆十分注重人物的眼神刻画。早在东晋时期，著名画家顾恺之即强调在人物塑形中“神”的重要作用。《名画记》记载其“画人物，数年不点目睛。人问其故，答曰：‘四体妍蚩，本无关于妙处，传神写貌，正在阿堵之中。’”[①]由此可见眼神具有重要的“传神写貌”的作用。唐代许多舞蹈诗也将舞者眼神的描写作为重要内容，如韩愈《感春三首》其三曰：“娇童为我歌，哀响跨筝笛。艳姬蹋筵舞，清眸刺剑戟。”韩愈舞蹈诗创作极少，这首诗中涉及乐舞情境的亦仅有二句，但了了数字却将舞姬之娇美动人描写得十分生动。“清眸”形容女子眼如秋水，而“刺剑戟”则表现其双目明澈、眼光锐利，使人情不自禁受到吸引。如此简洁勾勒，动人的舞姬形象已出现在读者眼前。再如杨衡《白纻歌二首》其二曰：“芳姿艳态妖且妍，回眸转袖暗催弦”，即将舞姬们妖妍动人的姿态生动地表现出来。“回眸转袖”使舞妓之姿更添妩媚，她们脉脉含情的双眼更使人心动神摇。诗人们并非仅仅在描写舞女时注重其眼波的流转，在对男性舞者的描写中也并未忽视眼神的作用。李端《胡腾儿》曰：“扬眉动目踏花毡”，“扬眉动目”即体现出了胡腾儿在舞蹈时的投入，也表现了胡腾儿的健朗机智和舞蹈动作的激烈。

当然，诗人并不满足于对舞蹈细节的细致描画，而是更注重表现舞者的神韵，从而突出舞者形象。形神相映并不仅仅体现在对舞者眼神的描写上，更在于对舞者神韵的刻画上。在这一方面李白堪称大师。许多诗歌中诗人并未对舞者的技艺、姿容作细致的陈述，只是抓住舞者的某个特点，便足以突出其动人之处。其《白纻词》曰“美人一笑千黄金”，以“千黄金”拟美人笑容之优美难得，这位“一笑倾城”的绝代佳人便婷婷于

[①] [宋]李昉编《太平广记》(卷二百一十)，北京：人民文学出版社 1959 年版，第 1606 页。

读者眼前。又如其《前有一樽酒行》曰："落花纷纷稍觉多，美人欲醉朱颜酡"，以落花纷纷烘托春日之美，又以酡红的容颜表现美人欲醉之撩人心弦，恰到好处地展现出舞妓的媚人可爱。李白十分善于抓住舞妓的刹那动态加以描绘，如"西施醉舞娇无力，笑倚东窗白玉床"（《口号吴王美人半醉》），即表现出美人半醉起舞的娇弱无力。许多舞蹈诗中描写了舞中的美人，她们的一颦一笑似乎有着特殊的魅力，刘长卿《扬州雨中张十宅观妓》即曰"掩笑频欹扇，迎歌乍动弦"，美人以歌扇掩面，其含羞带笑之态跃然纸上；有的诗人则直接写出了舞妓的脉脉含情，如顾况《王郎中妓席五咏·舞》曰："汗浥新装画不成，丝催急节舞衣轻。落花绕树疑无影，回雪从风暗有情。"诗歌仅四句，对舞蹈动作没有详细的描写，但其"落花绕树"、"回雪从风"之句，却生动地道出了舞妓的轻盈柔美、情意绵绵。唐代舞蹈诗以描写舞妓为主，多以含情的眼神、轻盈的体态及魅惑的笑容表现女性之美，这些描写虽有程式化的倾向，但不可否认其给人带来的审美享受。

情感是人物之"神"的重要方面，因此唐代舞蹈诗注重描写舞者在舞蹈中所流露的情感，使人物形象更为生动饱满。李昂《赋戚夫人楚舞歌》曰："君楚歌兮妾楚舞，脉脉相看两心苦。曲未终兮袂更扬，君流涕兮妾断肠。"此诗咏汉高祖戚夫人事。《汉书·张良传》记载，高祖与戚夫人欲废太子，立戚夫人子如意。吕后从张良之计以"四皓"辅佐太子，高祖思太子"羽翼已成"，最终放弃了废太子的打算。"戚夫人泣涕，上曰：'为我楚舞，吾为若楚歌。'"[①]此诗敷演戚夫人歌舞故事，并借《古诗十九首》（其十）之"盈盈一水间，脉脉不得语"之典，表达了高祖与戚夫人歌舞时心中的悲伤与无奈。诗人们对舞者的情感变化十分关注，在诗歌中突出其细微感触，使人物形象更具感染力。如《王中丞宅夜观舞胡腾》曰："手中抛下蒲萄盏，西顾忽思乡路远"，表现出胡腾儿在席中献舞时却难忘心中乡愁。当然，并不是每首诗中的舞者都有悲伤的遭遇或入骨的乡愁，许多时候，舞蹈诗中描写的舞者情态是模糊而不确定的，正是这种朦胧的情感增添了舞者的万种风情。卢纶《伦开府席上赋得咏美人名解愁》曰：

> 不敢苦相留，明知不自由。颦眉乍欲语，敛笑又低头。舞态兼些醉，歌声似带羞。今朝总见也，只不解人愁。

这位美人欲语还羞，似怨似喜，使人又怜又爱。诗人曰其"只不解人愁"，可见她给人带来的是深深的思慕与长久的相思。诗歌对美人的相貌并无描写，而仅写了她的情态，却使这位美人更具风采。温庭筠《观舞妓》曰："总袖时增怨，听破复含嚬"，描写了舞妓的"怨"、"嚬"，这些情态的点染使人物形象更加丰满动人。

"传形写神"的艺术手法在唐代舞蹈诗中得到完美地运用，这是唐人继承传统艺术创作理论的结果。舞蹈诗中"神"与"形"的融合使人物情感内涵更丰富，也进一步拓宽了诗歌的创作内容。这是唐人继承前人的艺术创作观念并加以开拓、创新的结果。

① [汉]班固撰《汉书》（卷四十），北京：中华书局 1962 年版，第 669 页。

二、典型细节的捕捉

唐代舞蹈诗在表现人物形象时，还十分注重对典型细节的捕捉与描写。细节是人物语言、动作的某一细微表现，虽然并不激烈，却能集中体现人物内心的变化。舞蹈诗若仅是对舞蹈动作的描写则不能完全展现舞者的心理。许多诗歌捕捉到舞者动静之间的典型细节，并以此表现出人物的神韵意态。

如徐凝《宫中曲》曰："身轻入宠尽恩私，腰细偏能舞柘枝。一日新妆抛旧样，六宫争画黑烟眉。"此诗写宫中舞妓的生活情景。诗中叙及一位善舞柘枝的宫妓，因身姿轻盈、舞技高超而受到君王的恩宠。因此一时间宫人们纷纷学起她的模样，"六宫争画黑烟眉"。"黑烟眉"即以黑烟画眉，从诗中可见，这是宫中的新潮妆容。诗人并未陈述宫人们之间的争宠好斗，亦未直接表现宫女们对君王垂青的渴盼，但以一"争"字透视出了宫中女性的生活群相：她们争强好胜，为了得到宠爱想尽办法，内心承载着巨大的生活压力。诗人对她们是充满同情的。在另一首描写宫妓生活的诗歌中，女主人公的形象则较为活泼有趣。和凝《宫词》（其八十九）曰："狻猊镇角舞筵张，鸾凤花分十六行。轻动玉纤歌遍慢，时时偷眼看君王。"诗歌描写的是宫中女子群舞。舞妓们在舞筵上分行而舞，舞曲遍数极多，舞姿柔美优雅。"时时偷眼看君王"则描写了一位舞妓在舞蹈中不时以眼角偷看君王的神态。这一细节被敏锐地诗人捕捉到，并以此赋予了诗歌无尽的情味：舞妓或许想知道君王对舞蹈是否满意，或是希望君王正在注视自己，或是因为在君王之前献舞而忐忑不安，凡此种种猜测，丰富了诗中人物的内心世界，使这些人物形象栩栩如生。

不仅是描写宫中生活的诗歌，许多描写家妓和民间舞妓的诗歌也十分注意细节的捕捉。李贺《花游曲》曰："今朝醉城外，拂镜浓扫眉"，即表现了舞妓们在出游之前精心描眉打扮。李贺《序》曰："寒食日诸王妓游，贺入座，因采梁简文诗调，赋《花游曲》，与妓弹唱。"可见此诗本为妓女歌舞所用。诗中"拂镜浓扫眉"包含着浓郁的"女为悦己者容"的意味，是舞妓们希望压倒群芳、得到主人宠爱的心理表现。于鹄的《赠碧玉》也是描写一位民间舞妓。诗曰"霓裳禁曲无人解，暗问梨园弟子家"，一个"暗"字，表现出舞妓向梨园弟子打听《霓裳曲》时的小心翼翼。《霓裳羽衣曲》为宫中禁曲，玄宗仅授给梨园弟子，另有少数功臣被赐与此曲，作为一种特殊的恩宠。因此民间向来是难得一见的。王建《霓裳词十首》（其四）即描写的是这一情景。[①]安史乱后，梨园弟子也流落在民间，有的成为家妓，有的以在民间卖艺为生。于鹄诗中"暗问梨园弟子家"除反映上述背景外，也表现出少年舞妓的活泼好学。

舞蹈诗中的许多佳作在细节描写上都极具特色。诗人往往将对舞者的外貌、舞姿与细节的描写结合起来，使诗中的人物更生动立体。细节描写进一步充实了人物形象，也

[①] 王建《霓裳词十首》（其四）原诗曰："旋翻新谱声初足，除却梨园未教人。宣与书家分手写，中官走马赐功臣。"

凸显出人物的心理变化和个性特点。

三、舞者心理的刻画

唐代舞蹈诗的写人艺术还在于对舞者内心世界的探析与刻画。中国传统文学作品多以描写语言、动作或写景状物见长，对人物内心世界的观照则相对薄弱。但唐代舞蹈诗中仍然有许多作品在描写人物心理上取得了较高的成就。这类诗歌多以代言体来叙述人物内心，所表现的情感则多为缠绵的愁绪。

其一，以细腻的笔触表现人物的微妙心理变化。许多舞蹈诗描写了怨妇的心理。怨妇包括无宠的宫人和孤单无依的民间女子，虽然生活环境不同，但对男性垂爱的共同渴望使她们的内心十分敏感，周围生活的丝毫变化都可以引起其心中的波澜。这类舞蹈诗贯串着女主人公的情感变化，段成式《汉宫词》即是其代表作，诗为二首：

歌舞初承恩宠时，六宫学妾画蛾眉。君王厌世妾头白，闻唱歌声却泪垂。（其一）

二人能歌得进名，人言选入便光荣。岂知妃后多娇妒，不许君前唱一声。（其二）

其一几乎全是一位宫妓的心理描写。她曾因歌舞受到恩宠，一时人人艳羡，甚至宫中皆学着她的模样装扮。但当君王去世之后，她也乌发渐白倍受冷落，想起昔日的荣光只剩无限伤心，甚至听到宫中的歌舞声也会流泪。其二则写的是两位初入宫的宫妓。她们本对宫中生活怀抱着美好的憧憬，但没想到因出色的技艺受到后妃的嫉妒和打击，一直不得在君王面前展示才艺。这两首诗皆以宫中生活为背景，表现了宫人对昔日恩宠的留恋或对得宠的渴盼。诗歌以宫妓的口吻直叙其内心世界，将宫人们的生活境遇及心理变化一一展现出来。此外，大量的铜雀台诗亦在表现人物心理上取得了极高的成就。宋之问《铜雀台》曰："绮罗君不见，歌舞妾空来。恩共漳河水，东流无重回。"诗歌展现了铜雀妓的内心世界，字里行间充满了对君王遗令的幽怨和君恩无望的悲哀。揭示人物内心的诗句在铜雀台诗中比比皆是，如"君恩不再得，妾舞为谁轻"（王适《铜雀妓》），"西陵日欲暮，是妾断肠时"（朱放《铜雀妓》），"只合当年伴君死，免交憔悴望西陵"（罗隐《铜雀台》）等。再看白居易《急乐世》，几乎全写女子的内心活动，诗曰："正抽碧线绣红罗，忽听黄莺敛翠蛾。秋思冬愁春怅望，大都不称意时多。"诗中女子的生活背景不得而知，从"秋思冬愁春怅望"来看，应当是一位闺中思妇。长期孤寂的生活使她的情绪极为敏感多变，连黄莺的鸣叫也会带来无尽的忧思，正可谓春夏秋冬，哀无尽时。

其二，借歌舞的情感表现人物的内心。音乐与舞蹈是人类情感的艺术展现，不同的乐舞具有不同的情感内涵。在许多舞蹈诗中，描写舞蹈情境并非诗人的目的，借乐舞情境展现人物内心才是诗歌主旨。这类情感往往是悲伤的，诗中的乐舞或是烘托情感使其进一步深化，或是与人物内心世界形成强烈的对比，进一步突出悲伤的情绪。白居易《燕子楼》三首为和张仲素《燕子楼三首》而作。诗前有序，曰：

徐州故张尚书有爱妓曰盼盼，善歌舞，雅多风态。……昨日司勋员外郎张仲素缋

之访予，因吟新诗，有《燕子楼》三首，词甚婉丽。诘其由，为盼盼作也。缋之从事武宁军累年，颇知盼盼始末。云尚书既殁，归葬东洛，而彭城有张氏旧第，第中有小楼名燕子。盼盼念旧爱而不嫁，居是楼十余年，幽独块然，于今尚在。予爱缋之新咏，感彭城旧游，因同其题，作三绝句。

从诗歌及序言来看，诗人对关盼盼燕子楼守节一事充满感慨与同情。诗歌以关盼盼的口吻，描述了她幽居楼中的生活状态与内心活动。其二曰："钿晕罗衫色似烟，几回欲著即潸然。自从不舞霓裳曲，叠在空箱十一年。"关盼盼以善舞《霓裳羽衣》而知名，受到张尚书的宠爱。白居易想象其在尚书去世后独居燕子楼的生活，描写她每睹霓裳舞服而肝肠寸断，以至于难再著身，将其叠在空箱中已十有一年。这首诗以《霓裳羽衣》作为背景，将女主人公昔日的荣华与如今的孤凄勾连起来并加以对照，反映出人物内心的悲苦。与此相类的还有刘禹锡《代靖安佳人怨二首》。此诗是为纪念丞相武元衡所作。元和十年（815），丞相武元衡因力主削藩，被李师道遣刺客暗杀。刘禹锡曾与武元衡有旧，故作《代靖安佳人怨》乐府，以表达对其的纪念。诗曰：

宝马鸣珂踏晓尘，鱼文匕首犯车茵。适来行哭里门外，昨夜华堂歌舞人。（其一）

秉烛朝天遂不回，路人弹指望高台。墙东便是伤心地，夜夜流萤飞去来。（其二）

"代"即为代言，是古代诗歌的常用手法。钱钟书《管锥编·周易正义》曰："设身处地，借口代言，诗歌常例。貌若现身说法，实是化身宾，篇中之'我'，非必诗人自道。……诗中如《玉台新咏》卷三陆云《为颇彦先赠妇》四首，一、三代夫赠，二、四代妇答；刘禹锡悼武元衡，而诗题为《代靖安佳人怨》，并有《引》言'代作'之故。"[①]刘禹锡诗中模拟女子的口吻，叙述了武元衡遇害后家中姬妾对其的思念。其一以"昨夜华堂歌舞"反衬今日"行哭里门外"，一喜一悲，使得悲哀更甚；其二则写女子的心理活动，因武宅东北隅墙外为武元衡遇害之处，故而"墙东便是伤心地"，更引起家人的悲痛。诗歌托言一位舞妓的心理活动，表达了对武元衡遇刺的愤怒与悲伤。除此之外，一些《宫词》中也对宫妓的心理有细致的描写，如王建《宫词一百首》中"自夸歌舞胜诸人，恨未呈恩出内频"之句，即将一位宫妓既自信又无奈的复杂心绪展现得淋漓尽致。

四、烘托、对比突出人物形象

唐代舞蹈诗还善于以对比、烘托来突出所咏人物的形象。对比、烘托是唐代诗歌贯用的艺术手法之一，尤其在以写人为主的舞蹈诗中，对比、烘托更使人物形象令人印象深刻。有的诗歌以周围的环境来烘托人物形象，以形成情境相融的效果；更多的诗歌是将所咏舞者与其他人物对比，以此表现其姿容绝代、舞技高妙。

环境烘托法使人物形象与诗中氛围融为一体，诗中有境、境中有人。戎昱《秋望兴庆宫》诗曰："随风秋树叶，对月老宫人"，将一位芳华已逝、孤独零丁的老宫人形象描

[①] 钱钟书撰《管锥编》，北京：生活·读书·新知三联书店 2001 年版，第 87 页。

写得淋漓尽致。这位老宫人是兴庆宫兴衰的见证人，她既经历过“先皇歌舞地”的繁华，也目睹了“今日未游巡”的冷落，而她在秋风落叶中默默凝视月光的场景，更是兴庆宫之衰败的写照。诗人对宫人外貌没有描写，但这位年老宫妓的形象却十分鲜明。又如薛奇童《楚宫词二首》（其二）：“艳舞矜新宠，愁容泣旧恩。不堪深殿里，帘外欲黄昏”，诗中先以“新宠”与“旧恩”对照，反映出一位失宠的宫妓的落寞；再以深殿帘外的黄昏渲染寂寞无奈的氛围，表现荣光易逝、年华苦短，衬托出其内心的失落与悲哀。这位面容模糊的宫妓却有着鲜明的形象，她的生命和信念如即将落下的夕阳，试图挽留住最后的光辉。

唐代舞蹈诗在写人艺术上的又一特点在于对比手法的运用。诗人常将所咏人物与其他人物作比，使其具有更为鲜明的外貌特征和性格特点。舞蹈诗中所咏对象多数为舞者，因此赵飞燕、潘玉儿、绿珠等古代舞姬在诗中常成为比较的对象。其一，有的诗歌将所咏舞妓与古代佳人作比，贬低那些享有盛名的绝代佳人，从而使所咏人物更受肯定。这类诗歌的代表为罗虬《比红儿诗》。诗歌体制宠大，由上百首七绝连缀而成。诗人自序曰：“余知红者，乃择古之美色灼然于史传三数十辈，优劣于章句间”，因此每一首诗中皆将一古今著名美人与红儿相比，并得出他人不如红儿的结论。如其三十一曰：“轻小休夸似燕身，生来占断紫宫春。汉直若遇红儿貌，掌上无因著别人。”诗歌将红儿与赵飞燕作比，言赵飞燕虽以身轻善舞宠冠后宫，但若使汉帝得见红儿，飞燕定然失宠。又如其四十八曰：“千里长江旦暮潮，吴都风俗尚纤腰。周郎若见红儿貌，料得无心念小乔。”诗歌又将红儿与小乔相较，认为红儿之纤腰貌美已远胜吴国美人小乔，若周郎得见红儿，定将小乔抛诸脑后。罗虬的《比红儿诗》百首内容几乎一致，皆以贬低前代佳人或传说中的仙女来表达对红儿的赞美，仅是将其中的人物加以置换而已。这些诗歌虽突出了红儿的形象，但内容亦有重复繁冗之感。虽然如此，以比较来突出人物形象，仍然不失为此诗一大成功之处。有的诗歌中的对比则较为含蓄，并没有直接的优劣评论，而是将褒贬寓于描写之中。如聂夷中《大垂手》：“金刀剪轻云，盘用黄金缕。装束赵飞燕，教来掌上舞。舞罢飞燕死，片片随风去。”《乐府解题》曰：“《大垂手》、《小垂手》，皆言舞而垂其手也。”可见大垂手为唐代一种舞蹈动作，后来也发展为一种舞蹈。诗歌描写了舞妓体态轻盈，装束如赵飞燕，舞姿灵动轻妙，恰如掌上之舞。诗歌末句曰：“舞罢飞燕死，片片随风去”，想象若真正的赵飞燕得见这位舞妓的舞姿，也必然会因舞技不如而羞愧至死。诗歌正是在这隐晦而诙谐的对比中突出了舞者技艺的高超。在唐代诗人中，李群玉更是运用对比描摹人物的高手。其诗《长沙九日登东楼观舞》曰：“越艳罢前溪，吴姬停白纻”，即是以越女罢舞《前溪》、吴姬停舞《白纻》来反衬诗中舞妓《绿腰舞》的优美绝伦。

当然，并不是所有的诗歌皆是以贬低他人来达到称颂描写对象的目的。事实上，如果相对照者本身即风姿迷人、仪态万千，那对照之主体反而更令人印象深刻。许多舞蹈诗则是先肯定其他人物，再将所咏人物置于更高层次，使人物之美更为突出。如李群玉

《赠回雪》：

> 回雪舞萦盈，萦盈若回雪。腰支一把玉，只恐风吹折。如能买一笑，满斗量明月。安得金莲花，步步承罗袜。

诗歌是为一位名叫“回雪”的舞妓而作。诗人极写回雪之柔美轻盈，并连用两个典故，衬托出回雪的妩媚动人。南朝梁王僧孺《咏歌姬》曰：“再顾连城易，一笑千金买”[①]，李诗即以此典故表现美人之美的动人心魄；又《南史·东昏侯纪》记载，东昏侯萧宝卷曾以金贴地为莲，令宠妃潘玉儿步行其上，曰“步步生莲花”。[②]李诗即以“安得金莲花，步步承罗袜”形容舞妓之美犹如潘玉儿。同样，崔珏《有赠》称赞舞妓曰“虽然不似王孙女，解爱临邛卖赋郎”，亦是将舞妓与卓王孙之女卓文君相比，既盛赞舞妓之美，也肯定了其不爱富贵而爱慕“卖赋郎”的品性。

总之，唐代舞蹈诗中的人物形象多是容华芳妍、舞姿动人的，但不同的诗歌中所咏的舞者又有鲜明的个性。诗人们以传神写韵为主旨，不仅表现出不同人物的不同品性特征、思想状态，而且同一人物在不同的环境中也呈现出各自的性格特点。强调人物的个性特点，正是传人物之“神”的根本。

在舞蹈诗中，不同的舞者由于出身的不同、样貌的各异，再加之舞蹈环境、舞者心态等因素，都具有独特的个性。唐人以女性身姿轻盈、腰肢纤细为美，故而许多描写舞妓及其舞蹈的诗歌着重渲染女性的纤弱柔美。韦应物“艳曲呈皓齿，舞罗不堪风”（《拟古诗十二首》（其八）），表现出舞妓的明眸皓齿、轻盈身姿；刘禹锡“歌眉低有思，舞体轻无骨”更明确写出舞妓的思绪缠绵、体轻骨柔；有的诗歌并未直接描写舞妓的容貌身姿，但对其情态的描绘也突出了女性娇俏妩媚、楚楚动人的特点，如元稹诗中“凝眄娇不移”（《曹十九舞绿细》）、“一时偷眼为回腰”（《舞腰》），施肩吾诗中“袅娜初回弱柳枝”（《观舞女》）等。这些诗歌中的舞妓皆是令人怜爱、纤弱娇俏的，是唐代女性之美的典型体现。而有的诗歌中的舞妓则显得妖媚惑人，诗人极力强调其性感魅惑，以突出对男性的巨大吸引力。如白居易《吴宫辞》曰：“半露胸如雪，斜回脸似波”，又如方干《赠美人四首》（其一）曰：“粉胸半掩疑晴雪，醉眼斜回小样刀”，舞妓丰盈的体态、流荡的眼波，皆是其妖媚惑人的表现。

有的诗歌则突出的是男子的阳刚劲健。男子之舞自然与女性之舞不同，动作力度较大、速度较快，显得气势逼人。舞蹈中的男儿亦是雄性之美的化身。《胡腾儿》、《王中丞宅夜观舞胡腾》、《吴俞儿歌》等诗歌皆成功展现了男子起舞的飒爽之姿，其中的人物是健壮俊朗的，充满生命的活力。许多涉舞诗亦以一两句描写体现出男子之舞的特点。李白的舞蹈诗塑造了许多酒酣起舞的名士形象，如其《忆旧游寄谯郡元参军》“袖长管催欲轻举，汉中太守醉起舞”，又如《送羽林陶将军》“万里横戈探虎穴，三杯拔剑舞龙泉”，还有《送张秀才谒高中丞》“酒酣舞长剑，仓卒解汉纷”等，皆表现出男性舞者的

[①] [南朝陈]徐陵编《玉台新咏》（卷六），上海：上海古籍出版社 2007 年版，第 161 页。

[②] [唐]李延寿撰《南史》（卷五），北京：中华书局 1975 年版，第 389 页。

虎虎生气。

唐代舞蹈诗中的人物形象是丰富的，除了对美貌女子的描写和对健壮男子的赞美之外，有的诗歌还表现了失宠宫人的憔悴悲哀，如王建《旧宫人》“先帝旧宫宫女在，乱丝犹挂凤凰钗”，还有的诗歌描写了得志小人的猖狂乱舞，如杜牧《过华清宫绝句三首》（其三）“云中乱拍禄山舞，风过重峦下笑声”等。大多数舞蹈诗中的人物形象是鲜明而具有个性的，众多的舞者各有神韵，也使舞蹈诗具有无限的内蕴及魅力。

小 结

舞蹈是动态的，是具有节奏感及造型特点的，唐代舞蹈也是如此，它是伴有情感表现的身体艺术，既来源于生活又超越了生活，要想将眼前之舞化为笔下之诗，必须具有高超的艺术技巧。对舞蹈动作的生动记述，是舞蹈诗取得的最大艺术成就。诗中对舞蹈动作的记录并非平铺直叙的，而是抓住了舞蹈的典型性特征加以描述，使读者对其舞蹈形成模糊却又深刻的印象。唐代的乐舞姿容多变、气象万千，宫廷大舞、宴饮女乐及异域胡舞皆有着各自不同的艺术特点。优秀的舞蹈诗善于抓住舞蹈的气质精神，在诗歌中着重表现。诗中所反映的舞蹈既是现实却也超越现实。此时的舞蹈是诗人笔下之舞，也是诗人心中之舞。舞蹈诗以一种艺术性的方式传达着诗人强烈的审美感受。

舞蹈诗本是写实的艺术，其中却浸透着浓郁的浪漫气质。这亦是唐代舞蹈诗的动人之处。意象的构造在唐代舞蹈诗中经常出现，它为诗歌增添了更为空灵浪漫的色彩，也使诗人笔下的舞姿迷离动人；对仙境的想象和塑造更使诗歌笼罩于如梦似幻的情韵之中。还有一些诗人运用丰富的想象为诗歌编织出美丽的故事，这也是诗歌中浪漫气质的来源。

唐代舞蹈诗还具有极浓的抒情意味。不但有些舞蹈诗将对人生的感怀及思考融合于对舞蹈的体悟之中，连一些并未直接抒情的诗歌也弥漫着浓郁的情致。当然，舞蹈诗毕竟不是抒情诗，其中的抒情意味往往是含蓄的、蕴藉的，是“润物无声”而不露痕迹的，但却又始终存在于诗歌之中，支撑着诗歌的灵魂。

“以形传神”、“因神写形”是唐代舞蹈诗在写人艺术上的巨大成就。诗中的人物形象众多，但皆有不同的个性特征而绝无千篇一律、千人一面之感。诗人们善于捕捉典型的细节，突出人物的心理变化，同时以烘托、对比的手法强化人物形象，使人物个性鲜明、形象丰满。

下　编

第六章　唐代舞蹈诗分类研究（上）

自本章开始对唐代舞蹈诗进行分类研究。《霓裳羽衣》与《柘枝》是唐代舞蹈诗中记述最多的具有明确名称的舞蹈。虽然还有其它舞蹈之名见诸唐诗，如《绿腰》、《梁州》、《春莺啭》、《达摩支》等，但与其相关的诗歌极少，不足以立专节阐述，因此对这些诗歌的分析散见于上编之中。本章着重分析《霓裳羽衣舞》诗与《柘枝舞》诗的主题内容、艺术特征及文学史意义。《霓裳羽衣舞》是唐人精神风貌的代表，而《柘枝舞》是胡汉审美文化完美融合的结果。与这两支舞蹈相关的诗歌是唐代舞蹈诗中最重要的部分。总体而言，《霓裳羽衣舞》诗更在意其中的感怀与寄托；《柘枝舞》诗则以描写舞妓姿容为主，专注描写，少见兴寄。

第一节　《霓裳羽衣舞》诗——盛世情结与仙境向往

作为唐代宫廷中最优美、最成功的舞蹈，《霓裳羽衣舞》是盛唐风华的代表，也是唐人审美情韵的浓缩。无论是在乐曲、舞服还是舞蹈的编排、教习上，《霓裳羽衣舞》都代表着唐代舞蹈的最高成就。《霓裳羽衣》是唐代诗歌反复歌颂的重要主题，寄托着诗人对美好生活的向往、对昔日繁华的留恋。唐代《霓裳羽衣舞》诗中既包蕴着唐人的浪漫情怀，也流露出浓郁的兴亡之叹。

一、《霓裳羽衣舞》与相关诗歌

《霓裳羽衣》不仅是唐代著名的法曲音乐，亦是唐代最具代表性的宫廷大舞。此舞自天宝年间被创制以来即受到普遍的欢迎，成为唐代宫廷舞蹈的代表作。虽然此舞在安史之乱的冲击下迅速衰落，但上自宪宗、文宗等帝王，下至白居易等士人都曾为其保存与复兴作出过努力，直到南唐时期，大周后还曾依残谱重编此舞，并搬上了舞台。

关于《霓裳羽衣舞》来源的研究很多，但一直未有定论。在相关史料及诗歌中，较为流行说法有三种。一是认为《霓裳羽衣曲》的前身为西凉节度使杨敬述所献之《婆罗门曲》，后经过玄宗的加工润色，改名为《霓裳羽衣曲》。王灼《碧鸡漫志》曰："《霓裳羽衣曲》，说者多异。予断之曰：'西凉创作，明皇润色，又为易美名，其他饰以神怪者，皆不足信也'"。[①]陈寅恪先生认为王灼"所论颇精"[②]。《唐会要》亦记载："天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名，及改诸乐名。……黄钟商，时号越调。……婆罗门改为霓裳羽衣。"[③]可见《婆罗门》改为《霓裳羽衣》在宋代已得到普遍的认同。同时，在白居

① [宋]王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》（卷三），成都：巴蜀书社 2000 年版，第 51 页。
② 见陈寅恪撰《元白诗笺证稿》，北京：文学古籍刊行社 1955 年版，第 24 页。
③ [宋]王溥撰《唐会要》（卷三十三），北京：中华书局 1955 年版，第 611 页。

易《霓裳羽衣舞和微之》一诗中，亦有“由来能事皆有主，杨氏创声君造谱”之句，而且句下自注“开元中西凉节度使杨敬述造”，可见至少此曲的原型为杨敬述所造是能够肯定的。《新唐书•礼乐志》亦曰：“河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍，凡曲终必遽，唯《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓。”[①]这些资料中都认为《霓裳羽衣》并非纯正的本土创作乐舞，而是由西凉而来，很可能带有印度乐曲的风格。二是认为《霓裳羽衣》本为玄宗游月宫所见仙乐，后凭记忆抄录而得。这一说法较为怪诞，多见于小说家之言。唐卢肇《逸史》曰：“罗公远中秋侍明皇宫中玩月，以拄杖向空掷之，化为银桥，与帝升桥，寒气侵人，遂至月宫。女仙数百，素练霓衣，舞于广庭。上问曲名，曰《霓裳羽衣》。上记其音，归作《霓裳羽衣曲》。”[②]而牛僧孺《玄怪录》、柳宗元《龙城录》等也都有类似的记载。这一说法被王灼斥之为“大同小异，要皆荒诞，无所稽据”，但其内容正好与舞蹈中塑造的仙境场景相契合，增加了唐人对《霓裳羽衣》的浪漫想象，因此在民间十分流行。一些诗人将玄宗游月宫的故事与杨敬述献曲相结合，以求得《霓裳羽衣》本为仙乐的可信性。郑嵎《津阳门诗》中即曰：“蓬莱池上望秋月，无云万里悬清辉。上皇夜半月中去，三十六宫愁不归。月中秘乐天半间，丁珰玉石和埙篪。宸聪听览未终曲，却到人间迷是非。”诗歌本是记述了明皇游月宫获仙曲的故事，但其诗注云：“叶法善引上入月宫，时秋已深，上苦凄冷，不能久留，归，于天半尚闻仙乐。及上归，且记忆其半，遂于笛中写之。会西凉都督杨敬述进婆罗门曲，与其声调相符，遂以月中所闻为之散序，用敬述所进曲作其腔，而名《霓裳羽衣》法曲。”郑嵎十分巧妙地将两种说法结合，认为《霓裳羽衣》是玄宗将月宫所闻仙乐与杨敬述所进《婆罗门曲》二者揉合整理而成。其三是认为《霓裳羽衣曲》为玄宗所作。这一说法主要见于刘禹锡诗《三乡驿楼伏睹玄宗望女儿山诗，小臣斐然有感》：“开元天子万事足，唯惜当时光景促。三乡陌上望仙山，归作霓裳羽衣曲。”诗中叙述了玄宗望仙山而作《霓裳羽衣曲》的因由，可见其作曲的出发点是希企以此求仙长生。与之相应的是元稹诗《法曲》中的说法：“明皇度曲多新态，宛转浸淫易沈著。赤白桃李取花名，霓裳羽衣号天乐。”可见诗中也认为《霓裳羽衣》为玄宗新度之曲，只不过是假托仙乐之明而已。

这三种说法在唐代皆较为流行，而后人则多以第一种为是，如宋王灼、现代学者陈寅恪等。事实上三种说法都是有一定根据的，除杨敬述献曲经过诸多考证确为事实外，玄宗对仙境世界的向往也是促成此曲产生的重要因素。过滤掉神怪小说中的虚构成分，倒是《津阳门诗注》中的说法更为可信。玄宗游月宫之事显然为杜撰，但其求仙心切，在月夜心生幻想或者梦游月宫是极有可能的。适逢杨敬述献《婆罗门曲》，部分曲调与玄宗构想之仙乐相类，是以玄宗将其改编整理，重新命名为《霓裳羽衣》。

《霓裳羽衣曲》最初为宫禁乐舞，在民间难得一见。王建《霓裳辞》曰“弟子部中留一色，听风听水作霓裳”，可见梨园弟子中专有一队以表演《霓裳羽衣》。当时的《霓

---

① [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二十二），北京：中华书局 1975 年版，第 467 页。

② 见[宋]王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》（卷三），成都：巴蜀书社 2000 年版，第 52 页。

裳羽衣》为宫廷禁曲，不准私自流传，《霓裳辞》中“旋翻新谱声初足，除却梨园未教人。宣与书家分手写，中官走马赐功臣”即为写照，说明了朝廷对宫禁舞曲的传播管理得十分严格，极少数功臣才有获赐此曲的资格。又于鹄《赠碧玉》“霓裳禁曲无人解，暗问梨园弟子家”，可见《霓裳羽衣》在中唐时期流入民间，但正由于朝廷的控制，很少有人能够得知其曲谱及舞姿，而唯有梨园弟子对其较为熟悉。安史乱后，由于杨贵妃的去世，宫廷中此舞的演出沉寂了一段时间，但在民间继续流传。在几代君王的努力下，中唐时《霓裳羽衣》又开始在宫中演出。《碧鸡漫志》记载，唐宪宗时每有朝廷大宴，皆作《霓裳羽衣》，文宗时“诏太常卿冯定采开元雅乐制云韶雅乐及《霓裳羽衣曲》。是时四方大都邑及士大夫家已多按习，而文宗乃令冯定製舞曲者，疑曲存而舞节非旧，故就加整顿焉。李后主作昭惠后诔云：‘霓裳羽衣曲，经兹兵火，世罕闻者，偶获旧谱，残缺颇甚。暇日与后详定，去其淫繁，定其缺坠。’盖霓裳曲在唐末已不全矣。”[①]可见此舞虽然在宪宗、文宗时再次在宫廷中出现，但已不再是盛唐时的舞容了。白居易《霓裳羽衣歌》作于唐敬宗宝历元年，言其曾于元和年间在一次宫廷宴饮中见到《霓裳羽衣舞》，并一直念念不忘，在杭州时曾加以整理、教授。其后在苏州刺史任上渴望再见《霓裳羽衣》，恰好元稹部属多乐舞者，于是向其寻求霓裳舞者，结果“答云七县十万户，无人知有霓裳舞”。白居易凭记忆作歌记录在宪宗宫廷所见的《霓裳羽衣》，并继续物色舞妓进行排练。诗中言“李娟张态君莫嫌，亦拟随宜且教取”，可见白居易重排《霓裳羽衣舞》并非为满足耳目之需，确是出自保存舞蹈经典的目的。中唐时虽然偶尔有此舞的演出，但皆是舞者依据前人纪录或记忆残片零星重制而成，早已不复为先前的原貌。

《霓裳羽衣舞》虽然渐趋消失，《霓裳羽衣曲》却一直流传下来，在民间也极受欢迎。舞曲之所以得以保存，在于一部分梨园弟子流入民间，加之部分精通音乐的朝臣在朝中欣赏乐舞之后将之记忆、传抄，便使得此曲逐渐在民间流传开来，而且成为当时流行的曲目。《旧唐书·白居易传》记载：“大和三年夏，乐天始得请为太子宾客，……酒酣琴罢，又命乐童登中岛亭，合奏《霓裳散序》，声随风飘，或凝或散，悠扬于竹烟波月之际者久之。曲未竟，而乐天陶然石上矣。”[②]可见此时白居易欣赏的《霓裳羽衣》仅为乐曲。又白居易元和十年任九江郡司马，遇琵琶女所弹之曲目，其中也有《霓裳》，可见此曲也是经典的琵琶曲目。在白氏的许多诗歌中皆提及“听”《霓裳羽衣曲》，如“何以送闲夜，一曲秋霓裳”（《偶作二首》），“曲爱霓裳未拍时”（《重题别东楼》），“出郭已行十五里，唯消一曲慢霓裳”（《宿湖中》），“墙西明月水东亭，一曲霓裳按小伶”（《答苏庶子月夜闻家僮奏乐见赠》）等等，可见在安史乱后，《霓裳羽衣》大多数是以只有曲调而无舞蹈的形式流传的。白居易《燕子楼》诗中有“自从不舞霓裳曲，叠在空箱十一年”之句，此诗本是赠与徐州守帅张建封（亦有一说是建封子张愔）之妾关盼盼，结合王建“中官走马赐功臣”之句，此舞在一些高级官员府宅中有所流传也是可能的。但在

① [宋]王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》（卷三），成都：巴蜀书社 2000 年版，第 54 页。
② [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷一百六十六），北京：中华书局 1975 年版，第 4355 页。

民间流传的《霓裳羽衣》更多只是乐曲。

总之，《霓裳羽衣》在开元时期即出现，但此时尚称为《婆罗门曲》。天宝十三年《婆罗门曲》更名为《霓裳羽衣》，又加之杨贵妃的编舞与表演，一时达到鼎盛。在安史乱后此舞迅速衰落，虽经过帝王、朝臣的努力重制，其舞容仍是难以保存，但《霓裳羽衣曲》却持续在民间流传，在很长一段时间仍然存在。五代时，南唐后主李煜与昭惠后曾对此舞加以整理排演，但乐谱已经不全。北宋沈括《梦溪笔谈》称其曾见《霓裳谱》，但“字训不通，莫知是非”[①]。而南宋姜夔偶得《商调霓裳曲》乐谱十八段，“音乐闲雅，不类今曲”，于是以“中序”填一新词，连同乐谱被保存下来。清洪昇《长生殿》中亦有《霓裳羽衣》曲牌。但这些《霓裳羽衣》与盛唐乐舞相比已经是面目全非了。

因为《霓裳羽衣》亦有只奏乐不伴舞的形式，是以《全唐诗》中提及《霓裳羽衣》的诗歌并非都是舞蹈诗，其中必然有许多诗歌仅描写了《霓裳羽衣曲》的演奏，当属音乐诗。在唐代舞蹈诗中，《霓裳羽衣舞》诗的创作概况大致如下：从诗歌所写内容来看，直接描写《霓裳羽衣舞》的诗歌有白居易《霓裳羽衣歌》、鲍溶《霓裳羽衣歌》、李肱《省试霓裳羽衣曲》、李太玄《玉女舞霓裳》共 4 首；又有舞辞，即王建《霓裳辞十首》；又有涉及此舞的诗歌 19 首，因此舞蹈诗中《霓裳羽衣舞》诗共 33 首。值得注意的是，这些诗歌中虽然有的直接提及“舞”，而有的仍以“霓裳羽衣曲”称之，但皆可以理解为《霓裳羽衣舞》。如白居易《长恨歌》“渔阳鼙鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲”，又如李约《过华清宫》“君王游乐万机轻，一曲霓裳四海兵”，诗中所写皆为天宝年间宫廷中的《霓裳羽衣》。此舞在当时宫廷中的表演是有乐有舞的，杨贵妃即是最著名的霓裳舞者。因此，涉及杨贵妃的《霓裳羽衣曲》皆应指《霓裳羽衣舞》。

二、《霓裳羽衣舞》诗中的盛世情结

《霓裳羽衣舞》是唐代盛世的标志，诗人们将其作为太平盛世的缩影，多加赞美歌颂。尤其是安史之乱以后，《霓裳羽衣》成为诗人们追忆盛世的寄托，而对玄宗杨妃的享乐误国，诗人们也时常以《霓裳羽衣》作为寓指。《霓裳羽衣》在某种程度上还代表着诗人对帝妃爱情的诉求。以《长恨歌》为代表，许多诗歌皆将《霓裳羽衣》作为爱情的浪漫载体，从而影响到其后的小说、戏曲的创作。

其一，对盛世的留恋与回忆是《霓裳羽衣舞》诗的重要内容。《霓裳羽衣》产生于开元盛世。《乐府诗集》卷八十引《乐苑》称“《婆罗门》，商调曲，开元中，西凉府节度杨敬述进”，可见此时尚没有“霓裳羽衣”之称谓。宋钱《南部新书•己》亦称“《霓裳羽衣》之曲起于开元，盛于天宝之间。”[②]这些都可以说明《霓裳羽衣》的盛行时期是在天宝年间。

[①] [宋]沈括撰，胡道静校证《梦溪笔谈校证》（卷五），上海：上海古籍出版社 1987 年版，第 240-241 页。
[②] [宋]钱易撰《南部新书》（己），北京：中华书局 1958 年版，第 63 页。

安史乱前正是开元、天宝盛世，是唐代社会的鼎盛时期，亦是中国封建社会最辉煌的时期。唐玄宗在位前期，励精图治，以“食为人天，富而后教”[①]为治国准则，致力于发展国家经济。在他统治期间，唐代社会经济繁荣、国力强盛，“是时海内富实，……道路列肆，具酒食以待行人；店有驿驴，行千里不持尺兵”[②]，而元结《问进士》“第三”中亦称“开元，天宝之中，耕者益力，四海之内，高山绝壑，耒耜亦满。人家粮储，皆及数岁。太仓委积，陈腐不可较量”[③]。诸多史料皆记载当时府库丰实、百姓乐业，而诗人们也纷纷作诗歌颂。杜甫《忆昔》诗中描述了开元时期社会的繁荣：“忆昔开元全盛日，小邑犹藏万家室。稻米流脂粟米白，公私仓廪俱丰实。”不仅如此，当时政治清明，君臣相谐，万国来朝，成为中国封建社会的最强盛时代。“开元、天宝之中，上承高祖、太宗之遗烈，下继四圣治平之化，贤人在朝，良将在边，家给户足，人无苦窳，四夷来同，海内晏然。……父教其子，兄教其弟，无所易业，大者登台阁，小者仕郡县，资身奉家，各得其足，五尺童子，耻不言文墨焉。是以进士为士林华选，四方观听，希其风采，每岁得第之人，不浃辰而周闻天下。”[④]当时社会的稳定、经济的富足给诗人们留下了深刻的印象。

《霓裳羽衣舞》作为开、天时期的经典乐舞，成为安居乐业、歌舞升平的盛世代表。《资治通鉴》记载：“初，上皇每酺宴，先设太常雅乐坐部、立部，继以鼓吹、胡乐、教坊、府县散乐、杂戏；又以山车、陆船载乐往来；又出宫人舞《霓裳羽衣》；又教舞马百匹，衔杯上寿；又引犀、象入场，或拜，或舞。安禄山见而悦之，既克长安，命搜捕乐工，运载乐器、舞衣，驱舞马、犀、象皆诣洛阳。”玄宗诞辰为千秋节，而《霓裳羽衣》与舞马、散乐、杂戏，皆为千秋节必有的节目，可见玄宗对《霓裳羽衣》的钟爱及重视。安禄山攻破长安之后，将乐人、舞衣及马、犀、象等皆掳至洛阳，也可见出唐朝宫廷乐舞对异族的巨大吸引力。正因为此舞在天宝年间的宫廷中极受欢迎，因此也成为盛世风流的载体。《杨太真外传》虽为传奇小说，但其中所记之乐舞盛况亦可在一定程度上反映宫廷生活的风流繁华：“时新丰初进女伶谢阿蛮，善舞。上与妃子钟念，因而受焉。就按于清元小殿，宁王吹玉笛，上羯鼓，妃琵琶，马仙期方响，李龟年觱篥，张野狐箜篌，贺怀智拍。自旦至午，欢洽异常。”[⑤]从记载中可以看出当时宫廷的艺术氛围是极为浓郁的，以玄宗、宁王及杨贵妃为代表的统治者皆为一流的音乐舞蹈家，他们对乐舞艺术的重视，也使全国上下充满了艺术气质。国力的强盛使百姓生活相对而言较为丰足，当这种丰足生活被安史之乱冲断时，人们便会对盛世产生深刻的怀念。以《霓裳羽衣舞》等乐舞频繁上演为特征的玄宗时期宫廷生活，正是诗人观念中太平盛世的缩影。

唐代舞蹈诗中有许多关于《霓裳羽衣舞》的作品，其中部分诗篇包含着对盛世的留

[①] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷一百五），北京：中华书局 1975 年版，第 3220 页。
[②] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷五十一），北京：中华书局 1975 年版，第 1346 页。
[③] [清]董诰编《全唐文》（卷三百八十），北京：中华书局 1983 年版，第 3860 页上。
[④] [唐]杜佑撰《通典》（卷十五），北京：中华书局 1984 年版，第 358 页。
[⑤] 程国斌编注《唐宋传奇》，南京：凤凰出版社 2011 年版，第 231 页。

恋。大多数描写华清宫的诗歌中皆会言及《霓裳羽衣舞》。华清宫是唐代著名离宫，玄宗与杨贵妃在此居住时日颇多，据记载，玄宗先后到过华清宫49次。宫内置有梨园，玄宗与杨贵妃曾在此教习梨园弟子，宫中时常歌舞升平，而表演最多的自然是《霓裳羽衣舞》。但安史之乱使华清宫走向了没落。张继《华清宫》诗即描写了华清宫昔日的繁华与今日的冷落：

天宝承平奈乐何，华清宫殿郁嵯峨。朝元阁峻临秦岭，羯鼓楼高俯渭河。玉树长飘云外曲，霓裳闲舞月中歌。只今惟有温泉水，呜咽声中感慨多。

这首诗前六句皆回忆唐朝全盛之时的宫廷生活，当时天下承平，华清宫也热闹非凡。宫中日日有乐舞活动，乐曲远飘山外，而《霓裳羽衣舞》作成为宫中舞蹈的代表也频繁上演。末两句诗人并未直接发表议论，而是将感慨寄寓于流逝不尽的温泉水中。诗人对安史乱后华清宫萧条的叹息、对昔日盛世的追念皆溢于字里行间。也有许多诗歌直接将《霓裳羽衣舞》与开、天盛世对应，如白居易《法曲》诗云“法曲法曲舞霓裳，政和世理音洋洋，开元之人乐且康”，将《霓裳羽衣》与开元盛世紧紧联系在一起。而郑嵎《津阳门诗》更是展现了玄宗统治时期宫廷中的繁华热闹：“千秋御节在八月，会同万国朝华夷。花萼楼南大合乐，八音九奏鸾来仪。都卢寻橦诚龌龊，公孙剑伎方神奇。马知舞彻下床榻，人惜曲终更羽衣。”诗中描写的是千秋节的景象，当时万国来朝、百乐齐奏，公孙大娘的“剑器舞”堪称一绝，而舞马表演更增加了节日的热闹，更重要的是，《霓裳羽衣舞》中所包含的仙境长生的愿望，使得其表演中增添了为玄宗祈福的意味，因此成为每年千秋节的保留节目。唐文宗时期曾将《霓裳羽衣》作为省试诗题，李肱《省试霓裳羽衣曲》即是开成二年的省试诗，开篇即表现出对盛世的赞美：“开元太平时，万国贺丰岁。梨园献旧曲，玉座流新制。”这些诗歌中都将《霓裳羽衣舞》作为盛世的缩影，表现出诗人对盛世的歌颂与留恋。

其二，《霓裳羽衣舞》作为一种乱国的征象，又使得许多《霓裳羽衣舞》诗对此舞多有批评。《霓裳羽衣舞》始终与杨贵妃联系在一起。《杨太真外传》记载，杨贵妃被册为贵妃时，朝廷即奏《霓裳羽衣曲》，可见《霓裳羽衣》几乎成为杨贵妃的标志。杨贵妃是开元天宝年间最著名的舞蹈家，《霓裳羽衣舞》是其代表作。杨贵妃对自己所跳的《霓裳羽衣舞》十分自信，曾在玄宗前自称“《霓裳羽衣》一曲，可掩前古”，足见其技艺之高。在许多与杨贵妃有关的诗歌中皆描写了其表演或教授《霓裳羽衣》的景象，如白居易《江南遇天宝乐叟》“贵妃宛转侍君侧，体弱不胜珠翠繁。冬雪飘飖锦袍暖，春风荡漾霓裳翻”，诗中写出了贵妃之风情万种及舞姿的飘逸优美。又王建《霓裳词》“伴教霓裳有贵妃，从初直到曲成时”，可见在对梨园弟子的教习中，贵妃担任着《霓裳羽衣》的主要教练之一。

在涉及《霓裳羽衣舞》的诗歌中，时常隐含有对杨贵妃及唐玄宗的批评。具有这类情感倾向的诗歌在《霓裳羽衣舞》诗中占有极大的比例。李益《过马嵬》即云“世人莫重霓裳曲，曾致干戈是此中”，明确将安史战乱归咎为《霓裳羽衣舞》。相似内容的诗句

还有“君王游乐万机轻，一曲霓裳四海兵”（李约《过华清宫》）等，诗中将批评的矛头直接指向了君主，认为正是君主的荒淫享乐导致了国家的战乱；而“霓裳一曲千峰上，舞破中原始下来”（杜牧《过华清宫绝句》），“当日不来高处舞，可能天下有胡尘”（李商隐《华清宫》）等诗句又是由《霓裳羽衣舞》而言及四海之乱。舞蹈并不会直接招致战祸，诗人们正是借此指出统治者的荒淫享乐及小人得幸是导致变乱的真正原因。薛能《华清宫和杜舍人》中的部分诗句即言及《霓裳羽衣舞》，同时对安史之乱的原因作出分析：

> 月锁千门静，天吹一笛凉。细音摇羽佩，轻步宛霓裳。祸乱基潜结，升平意遽忘。衣冠逃犬虏，鼙鼓动渔阳。外戚心殊迫，中原事可量。血埋妃子艳，刃断禄儿肠。近侍烟尘隔，前踪辇路荒。益知迷宠佞，遗恨丧贤良。

诗歌记录了玄宗近五十年的统治生涯，从其即位之初一直写及其逊位之后。与其它涉及《霓裳羽衣舞》的诗歌不同的是，薛诗（一作此诗为张祜作，一作此诗为赵嘏作）中的《霓裳羽衣》仅作为一个意象出现，并不是诗歌描述的主体，它代表着昔日的回忆，被置于寂静的夜晚之中，反衬出如今的凄凉。而另一方面，《霓裳羽衣舞》又象征着玄宗统治时期的宫廷享乐，暗藏着朝臣离心、奸佞当道的危机。在“细音摇羽佩，轻步宛霓裳”之后，诗人紧接着指出“祸乱基潜结，升平意遽忘”，似乎将批评的矛头对准《霓裳羽衣》，但诗中的《霓裳羽衣》只是作为诗人分析安史之乱的引子，其后才揭示出玄宗误国的真正原因，即“迷宠佞”。诗歌将杨贵妃与安禄山并提，称“血埋妃子艳，刃断禄儿肠”，将二者放在了祸乱朝廷的同等地位，必先除之而后快。诗中明确体现出女色祸国、奸佞致乱的观点，认为是玄宗宠幸杨妃、惑于奸佞而招致祸乱，代表了许多《霓裳羽衣舞》诗作者的看法。

这一观点有一定的合理性。范祖禹《唐鉴》中即曰：“开元之初，明皇励精政治，优礼故老，姚宋是师，天宝以后，宴安骄侈，倦求贤俊，委政群下，彼小人者唯利是就，不顾国体，巧言令色，以求亲昵，人主甘之，薄于礼后于情，是以林甫得容其奸。故人君不体貌大臣，则贤者日退，而小人日进矣。”[1]此处即认为玄宗是被“巧言令色，以求亲昵”的小人所惑，由励精图治逐渐变为刚愎自用。开元二十四年十月，玄宗欲自洛阳回长安，裴耀卿、张九龄以“农收未毕，请俟仲冬”相劝，但玄宗听取李林甫“长安、洛阳，陛下东西宫耳目，往来行幸，何更择时”的言论，未从裴、张之言。不仅如此，因裴、张二人屡次直谏，玄宗对其极为厌恶，后在同年十二月以“阿党”为由将二人罢免，而任李林甫为相，这一举措更使朝廷里中直言者少，自保者多。

许多诗人将玄宗统治后期的荒淫归咎于杨贵妃。事实上，在历史上众多的热心政事、扰乱朝廷的后宫女性中是并不包括杨贵妃的。杨贵妃更乐于享受生活而并非玩弄权术，在她专宠的十几年中，并未过问政治，也从未插手权力。但杨氏族人却因贵妃得宠而获

[1] [宋]范祖禹撰《唐鉴》（卷八），上海：上海古籍出版社 1980 年版，第 546 页。

得了极大的权力。杨贵妃的远房表兄杨钊被赐名国忠，后身兼吏部郎中等十余要职，一时权势熏天。而杨氏诸姨皆天生丽质，亦颇受玄宗喜爱，杜甫《丽人行》中即称其“炙手可热势绝伦”，也隐喻着一段宫廷秽事。杨氏一族的权势在当时甚至超过了皇族。《旧唐书》记载：“十载正月望夜，杨家五宅夜游，与广平公主骑从争西市门。杨氏奴挥鞭及公主衣，公主堕马，驸马程昌裔扶主，因及数挝。”[①]其后广平公主进宫告状，玄宗仅杀杨氏家奴，而驸马程昌裔亦被停官。这一事件可见杨氏气焰之盛，也说明了玄宗对杨氏一族的袒护。正因为杨氏一族凭着贵妃的得宠而奢侈骄纵，而杨国忠与安禄山的矛盾又最终导致了安史之乱，时人对杨国忠的憎恨自然影响到杨贵妃。中晚唐诗人回忆起开元、天宝盛世，除对过去的留恋之外，更多的是对战祸的反思。杨贵妃与玄宗由于音乐上的投契而将过多的精力消耗在宫闱之乐与乐舞技艺上，自然给奸佞小人以可趁之机。正如白居易所言“春宵苦短日高起，从此君王不早朝”（《长恨歌》），玄宗的荒怠朝政与杨贵妃确是有极大联系的。玄宗对朝廷的懈怠使得奸佞小人更有了玩弄权术的机会，是以《霓裳羽衣》由于与杨贵妃的关系，也背负了祸乱国家的罪名。在许多《霓裳羽衣舞》诗中皆包含有对统治者的批评。

三、《霓裳羽衣舞》诗中的仙境塑造

《霓裳羽衣舞》表现的主题是仙境景象。从其名称来看，“霓裳”即以虹霓所制的下裙，“羽衣”则是以羽毛制成的上衣。道教中有“羽化登仙”一说，是以此舞主题是表现极乐仙境。在许多与《霓裳羽衣》有关的传说中皆与仙境有关，因此人们将《霓裳羽衣曲》视为仙乐。正因为其中包含有“飞升成仙”的意境，是以此舞也成为玄宗千秋节的保留乐舞。在《霓裳羽衣舞》诗中充满了对仙境的想象。诗人们以绝妙的诗笔给后人留下一幅圣洁超逸、似真似幻的仙境画面。具体而言，《霓裳羽衣舞》诗中的仙境塑造表现在以下几个方面：

其一，极力表现舞者服饰的华美脱俗。在世人的思想观念中，神仙世界较世俗世界更为繁荣富足，是以《霓裳羽衣舞》表演者的装饰极为华丽。郑嵎《津阳门诗》有“马知舞彻下床榻，人惜曲终更羽衣”之句，其注曰：“上始以诞圣日为千秋节，每大酺会，必于勤政楼下使华夷纵观。……又令宫妓梳九骑仙髻，衣孔雀翠衣，佩七宝璎珞，为霓裳羽衣之类，曲终，珠翠可扫。”这一记载可见舞妓装饰的华丽。在《霓裳羽衣舞》的传承中，舞者服饰也不断改变，但皆以华丽、飘逸为特征。从王建《霓裳辞》“新换霓裳月色裙”中可见舞者身着月白色长裙，显得飘逸纯净；而白居易《霓裳羽衣歌》则言“案前舞者颜如玉，不著人家俗衣服。虹裳霞帔步摇冠，钿璎累累佩珊珊”，可见舞者身着霓帔，头戴各种华丽的珍宝翠饰，打扮得极为美丽脱俗。鲍溶《霓裳羽衣歌》更是将笔墨集中于舞者的服饰之美上：

① ［后晋］刘昫撰《旧唐书》（卷五十一），北京：中华书局 1975 年版，第 2180 页。

玉烟生窗午轻凝，晨华左耀鲜相凌。人言天孙机上亲手迹，有时怨别无所惜。……此衣春日赐何人，秦女腰肢轻若燕。香风间旋众彩随，联联珍珠贯长丝。眼前意是三清客，星宿离离绕身白。鸾凤有声不见身，出宫入徵随伶人。神仙如月只可望，瑶华池头几惆怅。乔山一闭曲未终，鼎湖秋惊白头浪。

诗中先写舞者的衣裙如朝霞初升，比初阳更为艳丽。接着写此衣乃天上织女亲手织成，极言其非人间之物。然后再写舞者之美，舞妓们腰肢纤细，体态轻盈，似乎要飘飞升天。而舞动时的衣裙光华耀眼，随舞而动的长丝以珍珠串成，灿烂无比。眼前的舞妓仿佛是仙境天女，身边即是闪烁的繁星。曲终时美人退去，给诗人留下的只是仙姬可观而不可亲近的惆怅。这首诗以对舞者服饰的细致描写表现了《霓裳羽衣舞》中的仙境意味，将虚无飘渺的神仙世界描绘得细腻具体。

其二，以仙人比喻《霓裳》舞者。虽然在唐代舞蹈诗中多将舞妓比作仙女，但其中内涵却与《霓裳羽衣舞》诗不同。大多数舞蹈诗中对仙女的比喻是模糊的，只是诗人在欣赏舞蹈时的偶尔联想。而《霓裳羽衣舞》却是仙界情境的再现，舞姬们装扮成仙女，以舞蹈表现人们想象中的神仙世界。是以在《霓裳羽衣舞诗》中对舞姬的比喻更为具体，甚至直接以仙女的名字相称。白居易《霓裳羽衣歌》即云“上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼”，将两位舞妓比作上元夫人与萼绿，西王母与许飞琼。上元夫人为西王母小女，萼绿又称萼绿华，是道教中的女仙，而许飞琼是西王母的侍女。诗人将一连串的女仙名字运用到诗句中，正是为表现舞蹈给人以仙界的暗示。这些女仙是纯洁的、神圣的，与其他舞蹈诗中常以巫山神女、洛浦之神等女仙比喻舞妓有极大不同。后二者在传说中总是与“自荐枕席”联系在一起，是可以亲近、狭昵的形象，而上元夫人、萼绿华、西王母与许飞琼，在人们的观念中却是高高在上的。因此《霓裳羽衣舞》诗中的仙境、仙人形象是道教传说中的真正仙境，并非是士人对艳遇的臆想。

其三，以周围环境的超绝尘俗烘托舞蹈之仙意。《霓裳羽衣舞》诗中的环境描写也具有空灵而超尘绝俗的特点。除了一些具体交待了在室内表演的《霓裳羽衣舞》之外，大多数《霓裳羽衣舞》诗中的环境都是朦胧写意的，而且往往是夜晚。如王建《霓裳辞》“朝元阁上山风起，夜听霓裳玉露寒”，将《霓裳羽衣曲》的表演场地置于骊山之中的华清宫，在萧萧的山风之中，沉沉的夜色之下，飘来的乐声犹为清冷虚缈，正如天外仙乐。这一意境塑造的成功之处在于创造了一个本身即绝于尘俗的环境，其中的乐曲声自然如同仙乐。

最后，诗歌中对舞者动作的描写极力体现其飘逸之感。舞蹈诗中直接描写《霓裳羽衣舞》的篇目不多，而以白居易之《霓裳羽衣歌》为典范。诗歌以回忆的形式描写了唐宪宗时宫廷中一支双人表演的《霓裳羽衣舞》，词句细腻，观察入微，为后人再现了《霓裳羽衣舞》的舞容。其中部分诗句对舞蹈动作做了相当生动的描写：

飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼。繁音急节十二

遍，跳珠撼玉何铿铮。翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。

诗中描写了舞妓的动作飘忽旋转，如风中回雪；紧接着动作忽然加快，又如游龙入云。舞妓垂手而舞，似弱柳般无力，斜斜拖过裙裾，如层云顿生。她们微颦秀蛾，似乎有无限心事；倏然又轻拂舞袖，俯仰间脉脉含情。二人互相响应，如上元夫人点头呼唤萼绿华，又如西王母挥袖告别许飞琼。音乐长而繁密，共有十二遍，如珍珠落盘跳跃不止，又如轻敲美玉铮铮悦耳。在舞蹈结束时，舞妓们如鸾回翔收翅，又似鹤引颈长鸣……这些动作的描写中加入诗人大量的想象，而所拟之景皆与仙境有关，如风中回雪、云雾及仙女等。舞妓的动作在诗人的笔下显得飘渺矫健，亦体现出《霓裳羽衣舞》的仙境主题。又有李太玄《玉女舞霓裳》诗，描写的即是仙女们的舞蹈："舞势随风散复收，歌声似磬韵还幽。千回赴节填词处，娇眼如波入鬓流。"诗中的仙女们随风而舞，歌声清远幽长。从这些诗歌中，都可以看出《霓裳羽衣舞》中对仙境再现。

《霓裳羽衣舞》的创作缘于唐玄宗对求仙长生的追求，是以舞蹈表现出唐人心目中的神仙世界，在许多诗篇中都包涵着对仙境的想象与向往。此舞又代表着唐代鼎盛时期的艺术成就，是以在许多中晚唐诗人心目中，其又成为了昔日繁华的载体。从另一方面而言，《霓裳羽衣》与唐玄宗与杨贵妃无节制的乐舞享受相关，因此也往往被指认为导致安史之乱的祸因。总之，在《霓裳羽衣舞》诗中寄托着诗人们深刻的反思与无限的感叹。

第二节　专注于舞妓容色品评的《柘枝舞》诗

《柘枝舞》是中晚唐时期流行的舞蹈。开元、天宝年间，国家承平日久，府库丰足，百姓乐业，"西京、东都米斛直钱不满二百，绢匹亦如之。海内富安，行者虽万里不持寸兵"[①]，此时社会上也逐渐形成了好尚轻肥、流连声色的风气。盛唐以后，虽然遭遇安史之乱，但世人的审美趋向已较初盛唐之追求健朗凌厉而转向崇尚声色艳情，盛唐之前广泛流行的昂扬之舞渐被淡忘，以表现女性容色为目的的舞蹈随之鹊起，这些舞蹈即以《杨柳枝》、《柘枝舞》等为代表。

《全唐诗》中直接描写《柘枝舞》的诗歌有12首，如刘禹锡《观柘枝舞二首》、《和乐天柘枝》，白居易《柘枝妓》，张祜《李家柘枝》、《观杨瑗柘枝》等；《全唐诗补逸》中又有直接写《柘枝舞》诗3首，皆为张祜所作，分别为《寿州裴中丞出柘枝》、《池州周员外出柘枝》、《赠柘枝》，是以唐代舞蹈诗中描写《柘枝舞》的诗歌共15首。又柘枝舞词有4首，分别为佚名"将军奉命即须行"（《柘枝词》）、温庭筠"杨柳萦桥绿"（《屈柘词》）、白居易"柳闇长廊合"（《柘枝词》）、薛能"同营三十万"（《柘枝词三首》）。又有写柘枝舞妓诗7首，虽涉及舞蹈极少，但描写的是柘枝舞妓的生活，如徐凝《宫中曲

[①] [宋]司马光撰《资治通鉴》（卷二百一十四），中华书局1956年版，第6843页。

二首》（其二），许浑《赠萧炼师》等。除此以外，还有一些诗歌中偶有一句涉及《柘枝舞》，如白居易《房家夜宴喜雪，戏赠主人》“桑落气薰珠翠暖，柘枝声引管弦高”等，这类诗歌共16首。最后，《全唐诗续拾》中收有《韵语杨秋》所录《柘枝舞》残句四句。因此，唐代舞蹈诗中关于《柘枝舞》的诗歌共有41首，另有残句四句。

一 、《柘枝舞》的来源与发展变化

关于《柘枝舞》的来源至今尚未有定论。概述诸多研究者的观点，有两种截然不同的说法：其一认为《柘枝舞》来自于西北少数民族。这一观点主要由“柘枝”一词的谐音而来，许多史料皆持此观点。《新唐书•西域传下》曰：“（石国）或曰柘支、曰柘析、曰赭时，汉大宛北鄙也。”[1]而在《魏书•西域传》中也将石国写作“者舌”，是以许多人认为“柘枝”乃是由石国之名的谐音而来。《说郛》引《琐碎录》云：“柘枝舞，本北魏拓跋之名，易拓为柘，易跋为枝。”[2]因此晏殊在《晏元献公类要》中指出此舞为胡舞，刘禹锡《观柘枝舞二首》亦有“胡服何葳蕤”之句。但此二处皆泛言“胡”而并未具体指明出自何国，而且刘禹锡《和乐天柘枝》又有“柘枝本出楚王家”之句，称柘枝出自南方楚地，是为矛盾之处。相较而言，唐赵璘《因话录》对《柘枝舞》的出处有较具体的说明：“舞柘枝之本出柘跋氏之国，流传误为柘枝也，其字相近耳。”这一说法则是认为“柘枝”是由“拓跋”一词形近误写而来。向达先生在《唐代长安与西哉文明》一书中亦认为《柘枝舞》出自西域，并肯定此舞来源于石国。[3]书中向达先生提出两点以证明自己的观点：首先，“石国，《魏书》作者舌，《西域记》作赭时，杜环《经行记》作赭支。《唐书•西域传》云：‘石，或曰柘支、曰柘折、曰赭时，汉大宛北鄙也。’《文献通考•四裔考•突厥考》中记有柘羯，当亦石国。凡所谓者舌、赭时、赭支、柘支、柘折以及柘羯，皆波斯语Chaj一字之译音。柘枝舞之“枝”为之移切，柘支国之“支”为章移切，同属知母字。故柘枝之即为柘支，就字音上言，毫无可疑也。”其次，向达先生从薛能《柘枝词》三首所写内容分析，认为第一首、第二首皆咏征柘羯，尤其是第一首中“同营三十万，震鼓伐西羌”之句，说明柘枝所咏当为西域事。而第二首中有“悬军征柘羯”一句，因柘羯又称为石国，天宝九载高仙芝征之，足见此舞出于石国。总之，柘羯、者舌、赭时、赭支、柘折，皆为同一地名，都是石国的异称。因此，向达先生认为《柘枝舞》当出于西域石国。

其二则认为《柘枝舞》起于南蛮诸国。这一观点主要是由《柘枝舞》的舞服、舞容来判断其出处。《乐府诗集》中记载：“柘枝本柘枝舞也，其后字论为柘枝。沈亚之赋云：‘昔神祖之克戎，宾杂舞以混会。柘枝信其多妍，命佳人以继态’，然则似是戎夷之舞，

[1] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二百二十一）北京：中华书局1975年版，第6246页。
[2] [明]陶宗仪撰《说郛》（卷二十五），上海：上海古籍出版社1988年版，第1219页。
[3] 向达著《唐代长安与西域文明》，石家庄：河北教育出版社2001年版，第99页。

按今舞人衣冠类蛮服，疑出南蛮诸国者也。"[①]明杨慎《升庵诗话》曰："《柘枝舞》起于南蛮诸国，而盛于李唐，传于今者，尚其遗制也。"[②]《唐会要》卷三十三"骠国乐"条亦云其"有类中国《柘枝舞》"[③]，也可以作为《柘枝舞》与南蛮诸国有紧密关系的旁证。在唐代舞蹈诗对《柘枝舞》的记载中，也可见其与南方诸国的关系，如刘禹锡《和乐天柘枝》"柘枝本出楚王家"，杜牧《怀钟陵旧游》"柘枝蛮鼓殷晴雷"，舞柘枝女《献李观察》"便脱蛮靴出绛帷"等。从这些记载又可以看出，《柘枝舞》似乎是来自于南方诸国的一种舞蹈，尤其是与缅甸舞蹈十分相似。是以在对《柘枝舞》来源的探究上至今尚未有定论，即使在唐人的记录之中亦有矛盾之处。

《柘枝舞》的发展存在一个胡舞逐渐汉化、由健舞向软舞逐渐转变的过程。作为异域民族的乐舞，《柘枝舞》最早是作为健舞流入中原的。初唐时胡腾舞、胡旋舞等健舞已经十分盛行，而《柘枝舞》在开元前后开始发展壮大，并后来居上，成为中晚唐时期最流行的舞蹈，胡腾、胡旋则逐渐被冷落。《柘枝舞》在被唐人广泛接受的同时，也逐渐融入了中原汉族的审美因子，向舒缓优美方向发展，最终演变为极具汉族风韵的软舞《屈柘枝》。

崔令钦《教坊记》记载："《垂手罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》之属谓之'软舞'。《阿辽》、《柘枝》、《黄麞》、《拂林》、《大渭州》、《达摩支》之属谓之'健舞'。"《乐府杂录》又称："健舞曲有《棱大》、《阿连》、《柘枝》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》，软舞曲有《凉州》、《绿腰》、《苏合香》、《屈柘》、《团圆旋》、《甘州》等"。将两者加以比较会发现，二书中《柘枝》皆被列为健舞，而《屈柘》在《教坊记》中未见，在《乐府杂录》中则被列于软舞。崔令钦为盛唐人，因此《教坊记》所记为安史之乱前的教坊轶事。《乐府杂录》成书较晚，可见《屈柘》是在后来出现的。《柘枝舞》在长期的发展传播中舞容也有变化，最终出现了独立于《柘枝舞》之外的《屈柘枝》。这一逐渐的变化过程从唐代舞蹈诗中亦可以看出。《全唐诗》舞曲歌辞中记有佚名《柘枝词》："将军奉命即须行，塞外领强兵。闻道烽烟动，腰间宝剑匣中鸣。"从歌词来看，这首诗写军戎征伐，词气雄壮，而所配舞蹈当以健舞无疑。而在中唐时期的诗歌中，所记的《柘枝舞》中亦多有"雷捶大鼓"的雄壮之姿，如"大鼓当风舞柘枝"（杨巨源《寄申州卢拱使君》），"雷捶柘枝鼓"（白居易《奉和汴州令狐公二十二韵》）等，皆形容《柘枝舞》伴奏的鼓声如雷。但与此同时，许多《柘枝舞》诗中又有对柔缦舞态的描写，激昂的鼓声配合着柔韧的舞蹈动作，呈现出特别的风味。如刘禹锡《观柘枝舞二首》：

胡服何葳蕤，仙仙登绮墀。神飙猎红蕖，龙烛映金枝。垂带覆纤腰，安钿当妩眉。翘袖中繁鼓，倾眸溯华榱。燕秦有旧曲，淮南多冶词。欲见倾城处，君看赴节

① [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷五十六），上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 630 页。
② [明]杨慎著《升庵诗话笺证》（卷三）上海：上海古籍出版社 1987 年版，第 18 页。
③ [宋]王溥撰《唐会要》（卷三十三），北京：中华书局 1955 年版，第 602 页。

时。

山鸡临清镜，石燕赴遥津。何如上客会，长袖入华裀。体轻似无骨，观者皆耸神。曲尽回身处，层波犹注人。

这两首诗描写的是一支双人《柘枝舞》。第一首介绍了柘枝舞人的服饰，当是为颇具异族色彩的胡服。从“神飙猎红渠，龙烛映金枝”二句来看，舞者的装饰是相当华丽的。而“翘袖中繁鼓”又说明伴奏的鼓点十分繁密，想必舞蹈的节奏也极快。因此，《柘枝舞》被归于健舞当然是与舞蹈的节奏及运动量有关。从第二首来看，二位舞者的动作整齐如一，衣袖极长，随节奏拂动。健舞表演时因为节奏的快促，舞者衣袖一般较窄，以便于快速的动作变换，如“细氎胡衫双袖小”（刘言吏《王中丞宅夜观舞胡腾》）即是典型的胡舞装束。事实上在《柘枝舞》中舞者的衣袖也多是窄小的，如白居易《柘枝词》曰“香衫袖窄裁”，足见衣袖窄小。但从刘诗中却可见出二舞者的衣袖极长。衣袖的变化正反映出《柘枝舞》在表演过程中为迎合中原的审美习惯而作出的改变，同时舞态的舒缓也是这种改变的重要表现。诗中“体轻似无骨”句表现出动作的轻盈柔美，这与胡腾、胡旋等健舞已有了极大的不同，正呈现出由典型的异域健舞向中原软舞的转变。

《屈柘》的舞容并未保存下来，但在唐代舞蹈诗中，尤其是舞曲歌词中可以窥见其与《柘枝》是有较大区别的。将温庭筠《屈柘词》与薛能《柘枝词三首》相比较可以很明显看出二者的不同：

杨柳萦桥绿，玫瑰拂地红。绣衫金騕褭，花髻玉珑璁。宿雨香潜润，春流水暗通。画楼初梦断，晴日照湘风。（温庭筠《屈柘词》）

同营三十万，震鼓伐西羌。战血粘秋草，征尘搅夕阳。归来人不识，帝里独戎装。

悬军征拓羯，内地隔萧关。日色昆仑上，风声朔漠间。何当千万骑，飒飒贰师还。

意气成功日，春风起絮天。楼台新邸第，歌舞小婵娟。急破催摇曳，罗衫半脱肩。（薛能《柘枝词三首》）

温诗描绘了一副秾丽绮靡的场景，色彩艳丽，风格婉约，勾勒出的是一副春意盎然的画面，杨柳浓丽，玫瑰深红，而舞者绣衫金带，发髻丰茸。诗歌充满迷离香艳的色彩，给人以舒徐、柔美之感。而薛诗前二首则写军戎，风格固然刚烈，而第三首所写舞姿亦与《屈柘》之柔婉不同。诗句写的当是战胜归来歌舞庆功的场景，“意气成功日，春风起絮天”即颇有气势，虽后面即言“歌舞小婵娟”，但从“急破催摇曳、罗衫半脱肩”来看，舞妓的动作极快，而且幅度很大，与柔缦的软舞是有明显的区别的。除了舞姿上的不同，《柘枝》与《屈柘》在曲调上也不同。《乐苑》曰：“羽调有《柘枝曲》，商调有《屈柘枝》。”有研究者称，“屈柘”为“屈调柘枝”之简称。而“屈调”即将原曲之“宫”音降为“变宫”，复以“变宫为角”而产生的新曲调。

《柘枝舞》在中晚唐时期相当普及，几乎在全国都受到广泛欢迎。《乐府诗集》卷五

十六引《教坊记》曰："凡棚车上击鼓非《柘枝》，即《阿辽破》也"，可见当时《柘枝舞》十分常见。从许多舞蹈诗中可以看出，唐代《柘枝舞》不仅盛行于长安，而且在其它地区也十分风行。从白居易《和同州杨侍郎夸柘枝见寄》可见当时陕西境内的同州已有《柘枝舞》，而且从诗中"自夸"来看，在杭州等江南地区《柘枝舞》的普及更早。此外，常州、潭州(今湖南长沙)、四川等地也都流行《柘枝舞》，这从白居易《看常州柘枝伎赠贾使君》、张枯《观杭州柘枝》、殷尧藩《潭州席上赠舞柘枝妓》等诗歌中可以得知。

二、从舞蹈诗看《柘枝舞》的服饰及舞容

《柘枝》为边歌边舞，这与唐代许多舞蹈类似，如《杨柳枝》等也是此类。因此《柘枝词》不但用于歌唱，也用于舞蹈。虽然史料中对《柘枝舞》的具体舞容记载较少，但唐代舞蹈诗却为我们了解《柘枝舞》的服饰及舞容提供了一定的可能。

关于《柘枝舞》的服饰，《乐府诗集》云："(柘枝) 舞人衣冠类蛮服，疑出南蛮诸国"，可见其服装与中原有异。除唐代大量的咏《柘枝舞》诗之外，还有中唐沈亚之《柘枝舞赋》及晚唐卢肇《湖南观柘枝舞赋》，这些诗赋相互补充，其中有许多关于《柘枝舞》服饰、舞容的信息。

《柘枝舞》者头上戴有珠络装饰的绣帽，这种胡帽是《柘枝舞》的重要特点。白居易《柘枝词》"绣帽珠稠缀"，许浑《赠萧炼师》"红珠络绣帽"，张祜《池州周员外出柘枝》"珠帽著听歌遍匝"，章孝标《柘枝》"迎风绣帽动飘飖"，这些诗句中皆描写了舞者头戴珠络装饰的绣帽。又王建《宫词一百首》之八十六曰"未戴柘枝花帽子"，可见舞者的绣帽上织有美丽的花纹，饰有极美的花饰。又从张祜《观杨瑗柘枝》"卷簷虚帽带交垂"来看，这种帽子极高而且卷沿。而柘枝舞妓的绣帽最重要的特点是上面缀有金铃，舞时清脆有声，如白居易《柘枝妓》"帽转金铃雪面回"、和凝《宫词百首》"绣帽金铃舞舜风"等。舞者的绣帽不仅有装饰的作用，舞蹈时金铃还随着节拍发出响声，也增添了《柘枝舞》的情趣。

《柘枝舞》有特制的舞衫，在表演前需要更换，张祜《周员外席上观柘枝》"小娥双换舞衣裳"即言舞妓换装。与前面的胡帽相应，柘枝舞衫亦为胡服，因此刘禹锡称其"胡服何葳蕤"(《观柘枝舞二首》其二)。舞衫多为纱罗制成，极为轻薄，且上面有精美的刺绣图案，张祜《李家柘枝》即曰"金绣罗衫软著身"，可见这种衣物极为柔软贴身；而刘禹锡《和乐天柘枝》曰"汗透罗衫雨点花"，可见衫上的文绣极为细腻。有时，舞衫上还以银粉涂饰，如白居易《看常州柘枝赠贾使君》"不见银泥衫故时"，可见舞衫的华丽。一般而言，柘枝舞者的衣袖是较窄的，这也是胡服的一大特点，从白居易《柘枝词》"香衫袖窄裁"可以看出这一特征。同样，路德延《小儿诗》有"袖学柘枝揎"之句，"揎"即捋袖出臂，可见柘枝舞者的衣袖短小。但也偶有衣袖宽大的柘枝舞衫，

如刘禹锡《观柘枝舞二首》其一“翘袖中繁鼓”。“翘袖”本为汉代舞蹈的一种舞姿，即挥扬舞袖[①]，如果衣袖过窄，是不可能有“翘袖”的动作的。而且在刘诗其二中，亦有“长袖入华裀”之句，明言衣袖极长。柘枝舞衫以紫色为多，如张祜《观杨瑗柘枝》“紫罗衫宛蹲身处”，白居易《柘枝妓》“紫罗衫动柘枝来”等。尤其是白居易《改业》诗曰“柘枝紫袖教丸药”，以“紫袖”代指柘枝舞妓，可见紫色为柘枝舞衫的常用颜色。当然，柘枝舞衫也有其它的颜色，除紫色外，亦多用红色。张祜《周员外席上观柘枝》云“金丝蹙雾红衫薄，银蔓垂花紫带长”，舞人身著红色罗衫，束着绣有银白色蔓草花朵的紫带，其美可想而知。有的柘枝舞妓也身着孔雀罗衫，即绣有翠绿花纹的罗衫，这种装束与其他舞妓又不同，张祜《感王将军柘枝妓殁》即曰“鸳鸯钿带抛何处，孔雀罗衫付阿谁”，可见孔雀罗衫也是《柘枝舞》服装的一种。

皮靴是柘枝舞妓不可缺少的装束，这也体现了其服饰中的异域元素。在《柘枝舞》诗中，有许多涉及到舞者著靴的描写，而脚穿皮靴也便于幅度更大的动作，这也体现出《柘枝舞》中的健舞特征。“红锦靴柔踏节时”（张祜《观杨瑗柘枝》），“锦靴空想挫腰肢”（张祜《感王将军柘枝妓殁》），“移步锦靴空绰约”（章孝标《柘枝》），“便脱蛮靴出绛帷”（舞柘枝女《献李观察》）这些诗句，都说明了舞者在表演时要穿上绣有花纹的锦靴。

唐代有一种特制的用来舞蹈的圆毯，称为“舞筵”，大多数舞蹈都在舞筵上表演，《柘枝舞》也不例外。许多《柘枝舞》诗中有“舞筵”出现。王建《宫词一百首》“催换红罗绣舞筵”，张祜《寿州裴中丞出柘枝》“锦靴前踏没红茵”等句都表明舞蹈是在舞筵上表演，《柘枝舞》甚至极可能有专用的舞筵。白居易《柘枝词》“苍头铺锦褥”，应该是在舞柘枝之前做一些准备工作。

《柘枝舞》的具体动作已难以再现，而仅能从诗句中了解其大致的舞容。此舞有独舞亦有对舞，而以对舞为多。明杨慎《升庵诗话》卷三记载：“郑在德诗云：‘三敲画鼓声催急，一朵红莲出水迟。’则所用者一人而已。法振诗云：‘画鼓催来锦臂攘，小娥双起整霓裳。’则所用又二人。”[②]从舞蹈诗的记录来看，刘禹锡《观柘枝舞二首》中有“山鸡临清镜”之句，显然是在描述二位舞妓的动作整齐划一。李群玉《伤柘枝妓》“曾见双鸾舞镜中”，和凝“坠仙双降五云中”等，都表明诗人观赏到的是双人《柘枝》。而张祜《周员外席上观柘枝》更是描写了双人《柘枝舞》的动人姿态：“画鼓拖环锦臂攘，小娥双换舞衣裳。金丝蹇雾红衫薄，银蔓垂花紫带长。鸾影乍回头并举，凤声初歇翅齐张。”这些诗句不仅描写了两位舞妓整齐如一的动作，而且以鸾影、凤翅比喻出舞者的美态。

《柘枝舞》极为强调舞妓腰身的柔韧，可以想见其腰部动作极多。从“腰细偏能舞

[①] 《西京杂记》卷一记载：“高帝戚夫人，善鼓瑟击筑……夫人善为翘袖折腰之舞，歌出塞入塞望归之曲。”[晋]葛洪撰《西京杂记》（卷一），北京：中华书局1985年版，第2页。
[②] [明]杨慎著《升庵诗话笺证》（卷三），上海：上海古籍出版社1987年版，第18页。

柘枝”（徐凝《宫中曲二首》）之句中，可以见出腰部的纤细柔软为柘枝舞者的基本功。因此，在柘枝舞诗中对舞者腰部动作的描写极多，如“鼓催残拍腰身软”（刘禹锡《和乐天柘枝》），“绪柳生腰按柘枝”（刘兼《宴游池馆》）等，都是强调舞妓腰如柳枝却柔韧有力。因此《柘枝舞》中有不少亚身下腰的动作，如章孝标《柘枝》中有“亚身踏节鸾形转”之句，张祜《赠柘枝》亦曰“亚身招拍腕频斜”，可使读者想象舞者的身姿。而在起舞时飘带的随风萦飞也可以增添舞蹈的美感，因此飘带也是《柘枝舞》不可缺少的装饰和道具。在舞蹈诗中，言及飘带的诗句有“垂带覆纤腰”（白居易《观柘枝舞二首》），“鸳鸯钿带抛何处”（张祜《感王将军柘枝妓殁》），“银蔓垂花紫带长”（张祜《周员外席上观柘枝》）等，这些诗句皆极言衣带之美，在舞蹈时的衣带飘飞中捕捉其灵动之感。

《柘枝舞》可能是一种花舞，即以花为重要舞具，表现舞蹈之美。《乐府杂录》引《乐苑》曰：“此舞因曲为名，用二女童，帽施金铃，抃转有声。其来也，于二连花中藏，花坼而后见，对舞相占，实舞中雅妙者也。”因此，藏于莲花、花坼而见可谓是《柘枝舞》的一大特点。但在舞蹈诗中并未见对二舞妓藏于花中的描写，仅在晚唐郑谷《牡丹》诗中有“春风爱惜未放开，柘枝鼓振红英绽”，以《拓枝舞》花拆人见的动作比喻牡丹绽放，因此这一花舞应当是在晚唐出现。随鼓点而舞亦是《柘枝舞》的重要特征。《柘枝舞》诗中有许多对鼓声的描写。白居易《柘枝妓》曰：“平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催”，可见在舞者出场时即有三声连击鼓，在鼓声之后舞者方出场。而章孝标《柘枝》“柘枝初出鼓声招”之句亦可以作为补充说明。而“柘枝随画鼓”（白居易《想东游五十韵》）之句，说明舞蹈时要随踏鼓声节拍。《柘枝舞》的伴奏鼓声是十分响亮雄壮的，杨巨源《寄申州卢拱使君》“大鼓当风舞柘枝”，白居易《奉和汴州令狐令公二十二韵》“雷擂柘枝鼓”等，都表明了柘枝鼓声的气势。

三、《柘枝舞》诗对舞妓容色的品评

《柘枝舞》诗热衷于对舞者姿容的描写，仅以咏舞为主题内容，而极少在诗歌中注入身世之感、兴亡之思，这一点与《霓裳羽衣舞》诗大不相同。其中原因，大约是《柘枝舞》本为外来舞蹈，虽在《教坊记》中有记录，但主要兴盛于中唐之后，在其发展过程中并未有丧乱的印迹，是以也不会引起诗人的离乱之思；而《柘枝舞》本身具有的冶艳风情之美使得诗人的注意力皆集中在对舞容的欣赏，是以在诗歌中多专注于对舞妓容色的品评。概言之，《柘枝舞》诗中对舞妓的品评描绘主要体现在以下几个方面：

其一，对舞者服饰装扮的细腻描写。舞者的服饰是唐代咏舞诗描写的重点，但在《柘枝舞》诗中，诗人对舞者的服饰之美不仅津津乐道，而且多将笔墨集中在服饰的艳、丽、轻、薄上。柘枝舞服以纱罗制成，上面绣有精美的图案，有的涂饰银泥，配以柔软的衣带，显得华丽无比。因此，在舞蹈诗中，诗人对舞服的描写极显示其华美，如温庭筠《屈

柘词》“绣衫金騕褭，花髻玉珑璁”，以“金”、“花”、“玉”等色彩浓艳之字眼描写舞妓的服饰及发髻，以显示其风情万种。又如刘禹锡《和乐天柘枝》“松鬟改梳鸾凤髻，新衫别织斗鸡纱”，张祜《感王将军柘枝妓殁》“孔雀罗衫付阿谁”，《周员外席上观柘枝》“金丝蹙雾红衫薄”，《李家柘枝》“金绣罗衫软著身”，这些诗句中对舞衫的描写皆突出“薄”、“软”、“贴身”的特点，极力烘托舞衫如烟似雾，使得舞妓的姿容更显冶艳。从《柘枝舞》诗中可以看出舞妓还常常配有轻柔的飘带，舞动起来更是飘飘欲仙。不仅如此，诗中还不厌其烦地描写舞妓衣衫上的装饰，如“花钿罗衫耸细腰”（章孝标《柘枝》）、“带垂钿胯花腰重”（白居易《柘枝妓》）、“鸳鸯钿带抛何处”（张祜《感王将军柘枝妓殁》）、“翠钿束罗襟”（许浑《赠萧炼师》）等句，皆表明舞衣上亦饰有金钿。《柘枝舞诗》中对服饰的描述，使得舞妓光彩照人。

其二，对舞者妩媚姿容的细致描写。在唐代舞蹈诗中，女性舞者的姿容色艺是诗人们集中描写的对象，而《柘枝舞》诗对舞者的姿容描写极力突显其妩媚艳丽，这与《霓裳羽衣舞》诗表现舞者的仙骨风姿迥然不同。《霓裳羽衣舞》中，舞者的装扮与舞蹈的氛围皆模仿仙境，而其舞姿亦给人圣洁高雅之感；而在《柘枝舞》中，舞者无论从装饰还是舞姿上皆极现妩媚，因此相应的诗歌中也极力表现舞者的容色之美。同为健舞，胡腾舞与胡旋舞更多追求速度感与力度、技巧，胡腾舞全由男子担任，而胡旋舞亦男女皆可参与。但唐代《柘枝舞》则全由妙龄少女表演，在舞蹈时除了展现高超的舞技之外，更着力于表现女性之美，蛾眉、雪面、皓腕、酥胸、纤腰皆是诗人醉心描写的对象。白居易《柘枝妓》曰“带垂细胯花腰重，帽转金铃雪面回”，描写了舞妓细腰上束着花钿装饰的革带，脸庞如雪，回眸动人。由于《柘枝舞》对腰部的柔韧性要求极高，诗歌中出现的关于纤腰软骨的描写特别多：“垂带覆纤腰”（刘禹锡《观柘枝舞二首》），“花钿罗衫耸细腰”（章孝标《柘枝》），“红铅拂脸细腰人”（张祜《李家柘枝》），“鼓催残拍腰身软”（刘禹锡《和乐天柘枝》）等诗句，皆将观者的注意力集中到舞妓的纤腰上。有的诗歌中还对舞妓的体态美有更为直接的描写，如“当筵舞汗销胸雪，入破凝姿动脸霞”（张祜《赠柘枝》），“汗透罗衣雨点花”（刘禹锡《和乐天柘枝》），将柘枝妓的纤柔丰盈描写得淋漓尽致。此外，许多诗歌中还有关于舞妓皓腕玉臂的描写，如白居易《柘枝词》“皓腕捧银杯”，“霞杯皓腕斟”（许浑《赠萧炼师》）等等。

其三，对舞者艳冶情韵的暧昧暗示。《柘枝舞》的华丽服饰和舞妓的美貌艳容极大地满足了诗人的审美需求，而舞妓的艳冶情韵更给观者无穷的想象，使人心神俱荡。是以在《柘枝舞》诗中，诗人时常以含蓄的比喻来表达对舞妓的暧昧暗示，这亦是封建社会舞妓们被视为尤物、玩物的表现。

《柘枝舞》本是一种极为妖媚的舞蹈，许多诗文记载了其舞态的妖娆大胆。沈亚之《柘枝舞赋序》曰：“往者某值宴于郑卫之侯，坐与客序。乐作，堂下行舞。男女纷杂交贯，率以百品，而观者盖矍然。既罢，升鼓堂上，弦吹大奏，命为柘枝舞，则皆排目矢座。”

[①]可见柘枝舞表演十分大胆肆意，令人惊讶。而其赋文中亦曰“柘枝信其多妍兮，命佳人以继态”，可见舞姿是十分妍丽的。同样，在卢肇《湖南观双柘枝舞赋》中亦称《柘枝舞》为“拂林妖姿”，[②]可见此舞确实十分妖媚。在诗歌中也有类似的说法，刘禹锡《和乐天柘枝》曰“柘枝本出楚王家，玉面添娇舞态奢”，即言舞态的放纵，而“体轻似无骨，观者皆耸神”（刘禹锡《观柘枝舞二首》）则说明舞蹈十分勾人魂魄。从诗歌中对舞态的描写来看，《柘枝舞》确实是较为奢肆的，舞妓衣衫轻薄，加之舞蹈运动量极大，是以常常香汗淋漓，“汗透罗衣雨点花”、“当筵舞汗销胸雪”，这些诗句已极尽香艳。而在舞终时由于节奏的加快，动作幅度的加大，“急破催摇曳，罗衫半脱肩”（薛能《柘枝词三首》其三），更是使观者心神荡漾。不仅如此，舞妓们的眼波情态更是勾魂摄魄：刘禹锡《观柘枝舞二首》曰“曲尽回身处，层波犹注人”，舞妓们在曲终时刹那回身、眼波荡漾，令人心醉神迷；张祜《周员外席上观柘枝》“一时欻腕招残拍，斜敛轻身拜玉郎”，舞妓们的曲终谢幕确是风情万种。因此在诗人的笔下皆不惜笔墨表现《柘枝舞》的艳冶风情，对舞妓姿容的细腻描写也使《柘枝舞》诗或多或少呈现出类似于宫体诗的特征。

《柘枝舞》诗中对舞妓容色的关注还表现在诗人们对香艳风流之景的想象上。在对《柘枝舞》的观赏中，诗人们常由眼前的媚人舞姿虚构出一段艳治情事。许多诗歌以“巫山云雨”之典来暗示男女情事，将舞妓比作巫山神女，事实上也充满对柘枝妓的狎玩意味。此类暗示在《柘枝舞》诗中极多，试归纳如下：

看即曲终留不住，云飘雨送向阳台（白居易《柘枝妓》）;
只恐相公看未足，便随风雨上青霄（章教标《柘枝》）;
看看舞罢轻云起，却赴襄王梦里期（张祜《观杨瑗柘枝》）;
长恐舞时残拍尽，却思云雨更无因（李家柘枝）;
愁见曲终如梦觉，又迷烟水汉江滨（张祜《寿州裴中丞出柘枝》）;
须臾曲罢归何处？称道巫山是我家（张祜《赠柘枝》）。

诗人寄语阳台，以暧昧地暗示代替了直露的描写，使诗歌充满艺术性，同时也流露出唐代文人的审美趣味。舞妓本是作为统治阶级的玩物而存在的，而《柘枝舞》由于其特殊的着装、富于女性魅力的舞蹈动作，使观者更将注意力集中于舞妓的姿容上。“巫山”、“阳台”已成为中国文学中极富性爱意味的意象，这类意象在《柘枝舞》诗中的大量使用，也使《柘枝舞》诗体现出专注女性容色审美而少有兴寄的特征。

小　结

《霓裳羽衣舞》是唐代宫廷乐舞的顶峰，《柘枝舞》则是胡汉舞蹈艺术融合的成功

[①] 见[清]董诰编《全唐文》（卷七百三十四），北京：中华书局 1983 年版，第 7572 页下。
[②] 见[清]董诰编《全唐文》（卷七百六十八），北京：中华书局 1983 年版，第 7994 页下。

典范。这两支舞蹈都是唐代乐舞的代表作，描写这些舞蹈的诗歌也是唐代舞蹈诗中最优秀的部分。

唐诗中的《霓裳羽衣舞》成为了一种精神寄托。诗人们赋予了《霓裳羽衣舞》以厚重的文化内涵，也将对盛世的留恋、对仙境的向往倾注其中。许多与《霓裳羽衣舞》相关的诗歌都蕴含着诗人对昔日盛世的留恋。《霓裳羽衣舞》是一个强盛繁荣时代的标志，同时亦是玄宗与杨贵妃耽于享乐、贻误国事的标志。是以在对《霓裳羽衣舞》的评论中，又往往包含着对统治者享乐误国的批评。《霓裳羽衣舞》是唐代重要的法曲，因此相关舞蹈诗在对舞蹈的描写中，也热衷于对神仙世界的想象与塑造，这是《霓裳羽衣舞》诗的重要内容。

《柘枝舞》本起于西域，但在唐代却经过了极大的改造，而成为世人追求声色审美的体现。安史之乱使唐人的思想观念发生了极大变化，士人们将人生目的由建功立业转为享受生活，因此以《柘枝舞》等为代表的以表现女色为主要内容的舞蹈迅速兴起。唐代舞妓本处于供人玩赏的低下地位，而《柘枝舞》的风情艳冶更使观赏者在欣赏舞姿的同时颇有遐远的臆想。唐代《柘枝舞》诗专注于对舞妓容色的描写与品评，是极为纯粹的咏舞诗，其中极少有深刻寄寓，也为后者提供了较为单纯的写舞诗体式。

第七章　唐代舞蹈诗分类研究（中）

本章是对唐代舞蹈诗中记述较多的几类舞蹈的研究。这些舞蹈之“名”皆是某一类舞的统称，而并非某一支舞的名称。如唐人将其中旋转动作较多的胡舞统称为“胡旋”，与之相对，腾跳动作较多的胡舞则被称为“胡腾”。剑（器）舞是对持剑为道具的舞蹈的称呼，踏歌舞则是以足踏节的舞蹈。舞马则是驯马起舞的一种杂技舞蹈。这些舞蹈的名称来源与《霓裳羽衣》、《柘枝》不同，故以专节论述。

胡旋舞、胡腾舞代表了唐代长安的流行风潮，相关诗歌对这两种舞蹈的舞容有生动描述。剑舞是由民间武术发展而来的一种兵器舞，虽不是唐代才出现，却成为唐人意气的代表。在唐代舞蹈诗中，剑舞是洒脱气质、豪侠生活的外现，也是唐人侠情的艺术寄托。踏歌亦是一种古老的舞蹈，它早在原始社会已有稚形，而在唐代发展成万姓聚欢的狂欢之舞。在唐代舞蹈诗中，踏歌代表欢欣与满足，也代表着怡然自乐的精神面貌，而其后文人诗作中的踏歌则形成了洒脱与颠狂的固定意象。舞马是一种兽舞。唐人的昂扬自信不仅体现在乐歌喜舞的社会风气上，甚至希望百兽也闻乐起舞，为太平盛世添彩。因此，在唐代舞马诗中，皆表现了对国家强盛的赞美及对君主贤明的歌颂。唐代舞马诗是典型的升平颂歌。

第一节　胡旋舞诗、胡腾舞诗——世事的讽谏与感叹

胡旋舞与胡腾舞，是唐代重要的外来乐舞。这两种舞蹈自西域传入，在中原受到普遍欢迎。尤其是胡旋舞，不仅有西域胡人表演，许多中原人也成为善舞胡旋的能手，杨贵妃即是最富盛名者。但是在唐代舞蹈诗中对这两种舞蹈的纪录并不多。《全唐诗》中描写胡旋舞的诗歌仅有元稹《和李校书新题乐府十二首•胡旋女》、白居易《胡旋女一戒近习也》以及岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》三首，而涉及此舞的诗歌仅有温庭筠《敕勒歌塞北》一首。同样，描写胡腾舞的诗歌也极少，仅有李端《胡腾儿》，刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》二首，涉及胡腾舞的诗歌也仅有元稹《和李校书新题乐府十二首•西凉伎》以及白居易《奉和汴州令狐令公二十二韵》二首。究其原因，可能是因为安禄山擅跳胡旋，而其又是安史之乱的作乱者，故而世人对胡旋舞较多忌讳，仅有的二首《胡旋女》也是以咏舞而寓讽谏之意。胡腾舞则由于其动作难度极高，仅由胡儿表演，并未见中原人跳胡腾的记载，流传不如《柘枝舞》、胡旋舞那样广泛，得见者也不多，因此咏歌此舞的诗篇也极少。虽然与这两类舞蹈相关的诗歌不多，但胡旋舞诗、胡腾舞诗在唐代舞蹈诗中的地位却是不可磨灭的。

一、胡旋舞、胡腾舞的来源与流传

胡旋舞由其表演时多旋转动作而得名。此舞初由胡人表演，舞时急旋如风，后来在中原风行，一时成为热潮。关于胡旋舞的来源，一般认为是天宝末年康居国进献。元稹《胡旋女》诗题注曰："李传云：天宝中西国来献。"而白居易《胡旋女》亦注云："天宝末，康居国献之。"康居、西国，皆是指康国，因其地处西域，又有"西国"之称。而《通典》更是直接将胡旋舞称为"康国舞"："康国舞二人，绯袄锦袖，绿绫浑裆裤，赤皮靴，白胯，双舞急转如风，俗谓之'胡旋'"。[①]但事实上胡旋舞并非是天宝年间才传入中原，而是早已有之。《新唐书•西域传》记载："康者，一曰萨末鞬，亦曰飒秣建，元魏所谓悉万斤者。其南距史百五十里，西北距西曹百余里，东南属米百里，北中曹五十里。在那密水南，大城三十，小堡三百。君姓温，本月氏人。始居祁连北昭武城，为突厥所破，稍南依葱领，即有其地。……开元初，贡锁子铠、水精杯、码磁瓶、驼鸟卵及越诺、侏儒、胡旋女子。"[②]这一说法也指出胡旋舞来自康国，但是却将进献胡旋女的时间提前到开元初年。如果胡旋舞确实是康国舞，那么其传入中原的时间可能更早。《通典》记载："（北周天和三年）周武帝聘突厥女为后，西域诸国来媵，于是有龟兹、疏勒、安国、康国之乐。"[③]此时阿史那皇后入长安，所带的"康国乐"中很可能即有胡旋舞。

但是康国并非胡旋舞的唯一产地，史书中亦有其它国家进献胡旋女的记载。《新唐书•西域传》记："米，或曰弥末，曰弭秣贺。北百里距康。……开元时，献璧、舞筵、师子、胡旋女。"[④]又有"俱蜜者，治山中，在吐火罗东北，南临黑河。……开元中，献胡旋舞女。"[⑤]又有"史国，居近独莫水北，与康国同域。……开元十五年，其王阿忽必多延屯遣使献胡旋女子及豹。"[⑥]从这些记载可见，在开元年间，向唐朝廷进献胡旋舞女的并非仅有康国。除此以外，突厥也有胡旋舞。《旧唐书•武延秀传》称武则天时突厥请求和亲，朝廷遣武则天侄孙武延秀入蕃和亲，但被扣留。"延秀久在蕃中，解突厥语，常于主（指安乐公主）第，延秀唱突厥歌，作胡旋舞，有姿媚，主甚喜之。"[⑦]武延秀滞留突厥不仅学会了突厥语，也学会了胡旋舞，而且以此获得了安乐公主的欢心。又《新唐书•礼乐志》中"高丽伎"条曰"《高丽伎》有……胡旋舞，舞者立球上，旋转如风。"[⑧]可见当时位于唐王朝东北部的高丽也有胡旋舞。从这些记载中也可以看出胡旋舞并非某一舞名，而是舞种之名。因西域及北方民族的舞蹈多旋转动作，是以唐人将其所跳的旋转动作极多的舞蹈皆统称为"胡旋"。至于元稹与白居易言胡旋舞为天宝年间康国所献，可能仅是对最近一次进献胡旋舞的记录。

胡旋舞进入中原即受到普遍的欢迎。大多数时候胡旋舞为胡人所跳，《旧唐书》记

[①] [唐]杜佑撰《通典》（卷一百四十六），北京：中华书局 1984 年版，第 3724 页。
[②] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二百二十一），北京：中华书局 1975 年版，第 6243 页。
[③] [唐]杜佑撰《通典》（卷一百四十六），北京：中华书局 1984 年版，第 3726 页。
[④] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二百二十一），北京：中华书局 1975 年版，第 6243 页。
[⑤] 同上，第 6255 页。
[⑥] [宋]王溥撰《唐会要》（卷九十九），北京：中华书局 1955 年版，第 1777 页。
[⑦] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷一百八十三），北京：中华书局 1975 年版，第 4733 页。
[⑧] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二十二），北京：中华书局 1975 年版，第 470 页。

载："（安禄山）晚年益肥壮，腹垂过膝，重三百三十斤，每行以肩膊左右抬挽其身，方能移步。至玄宗前作胡旋舞，疾如风焉。"[①]安禄山并非专业舞者，但是跳胡旋舞却达到如此高的技巧，可见此舞在少数民族中十分普及。许多唐人也很快学会了胡旋舞，如杨贵妃、安乐公主的丈夫武延秀皆是高超的胡旋舞者。不仅是宫廷之中，在民间胡旋舞也十分流行，人们习舞成风，"臣妾人人学圜转"（白居易《胡旋女》）。胡旋舞最为风行时期当是天宝末年。《南部新书》中称"玄宗深好此舞，太真、安禄山皆能为之"，但正史似乎并未见有玄宗钟情于胡旋舞的记载。不过可以肯定的是，百姓对胡旋舞的喜爱很可能是受到上层统治者好尚的影响，而杨贵妃与安禄山皆能跳胡旋，也多半是为了向君王邀宠的需要。

胡腾舞的得名与胡旋舞类似，因其以腾跃为特色，是以命名为"胡腾"。此舞动作激烈刚健，表演者全为青年男子。关于胡腾舞的来源在诗歌中有所记录。李端《胡腾儿》称"胡腾身是凉州儿"，刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》亦云"石国胡儿人见少"，可见胡腾舞者为来自石国及凉州的胡儿。石国、凉州皆位于今之乌兹别克共和国境内塔什干一带。

胡腾舞与胡旋舞皆属健舞，是唐代胡舞的代表。与《柘枝舞》在流传中逐渐被中原审美风尚同化不同，这两种舞蹈几乎未受到中原文化的影响，一直保留着自身的特色。关于二舞的区别，任半塘先生指出："胡旋出康国及米国，……主要动作在旋，急转如风，原为少女伎，入散乐，则立木毬上，急遽旋转。……胡腾出石国，主要动作在跳，而描写醉态，舞姿于刚健中带婀娜，原为少男伎，入散乐，则为西凉伎之前身，即胡腾歌舞剧是；西凉伎内，依然倚作必不可少之穿插。"[②] 据此可见这两种舞蹈在进入中原之后也有发展，逐渐成为百戏中的穿插舞蹈。胡腾舞到宋代则成为队舞。《宋史•乐志》记载："队舞之制，其名各十。小儿队凡七十二人：一曰柘枝队，……二曰剑器队，……三曰婆罗门队，……四曰醉胡腾队。"[③]从中可见，胡腾舞在宋代以少年男子队舞的形式保存下来，但胡旋舞却不见记载，在"女弟子队"中也不见影踪。

二、从舞蹈诗看胡旋舞、胡腾舞的舞容、服饰

史料中胡旋舞的舞容记载不多，而有关此舞的诗文也极少，其它的图像资料也十分罕见。有研究认为莫高窟初唐335窟南壁壁画《西方净土变》中所绘为胡旋舞，或认为莫高窟初唐220窟北壁壁画《西方药师净土变》中四位舞伎所表演的为胡旋舞，但皆存有疑义。正因为相关资料的缺乏，唐代有限的几首胡旋舞诗则更显珍贵。

从相关诗歌中可以看出，胡旋舞者是在地毯上跳舞。这种地毯又称"舞筵"，以毡毛制成，以供舞者旋转踩踏之用。岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》曰"高堂满地红

[①] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二百），北京：中华书局1975年版，第5368页。
[②] 任半塘著《唐戏弄》（上），上海古籍出版社，2006年，第544页。
[③] [元]脱脱撰《宋史》（卷一百四十二），中华书局1977年版，第880页。

氍毹”，即言宴堂中铺有红色的织有花纹的毛毯。温庭筠《敕勒歌塞北》“胡姬踏锦花”中所踏的也应当是此类舞筵。这种毛毯产于西域，其图案也有浓重的异域特色。

从舞蹈诗中可以零星见出胡旋舞的服饰特点。元稹《胡旋女》曰：“虹晕轻巾掣流电”，可见胡旋舞女所著衣物面料柔软轻盈，色彩明艳，长袖轻巾，旋转舞动时如同虹霓，这样的轻柔服饰更能突出旋转所带来的视觉效果。舞者的装饰十分华丽，舞衣上往往金镂织绣，配以柔软的轻罗，正可谓“轻罗金缕花葱茏”（岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》）。此外，胡旋舞诗中都有对舞袖的描写，如“弦鼓一声双袖举”（白居易《胡旋女》），“回裾转袖若飞雪”（岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》）等，说明了胡旋舞者衣袖宽大，这也是为了突出旋转时双袖随风的美感。胡旋舞的服饰在相关史料中记载较多，但与舞蹈诗中的描写有所不同。《通典》曰：“《康国乐》，二人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦领。舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫浑裆裤，赤皮靴，白裤帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。乐用笛二，正鼓一，和鼓一，铜钹二。”[①]可见胡旋舞者头戴深色头巾，身著红袄绿裤，脚踩红色皮靴，服饰色彩鲜艳，十分干练。唐代女子舞蹈大多著裙，而胡旋舞者著裤，自然是与其舞蹈动作较激烈有关。

从舞蹈诗中还可以见出胡旋舞表演时的伴奏乐器。从“羌儿吹玉管”（温庭筠《敕勒歌塞北》），“琵琶横笛和未匝”（岑参《田使君美人舞如莲花北鋋歌》）这些诗句中，可以看出胡旋舞表演时有横笛、琵琶、鼓等乐器伴奏，而白居易《胡旋女》中的“心应弦、手应鼓”之弦也很可能是琵琶。史料中的记载可以与此互为印证：《旧唐书》记载胡旋舞时的伴奏乐器有“笛二，正鼓一，和鼓一，铜钹一”，《通典》亦曰“乐用笛二，正鼓一，和鼓一，铜钹二”，但舞蹈诗中并未见有铜钹的记载。毕竟舞蹈诗以描写舞蹈为主，对其中乐器仅是点到为止。

胡旋舞的舞蹈动作自然以旋转为主，舞蹈诗中对此舞的描写也皆集中于舞者的旋转技巧上，元、白二人的《胡旋女》诗对胡旋女的旋转动作有非常精妙的描写。试读这两首诗中描写舞姿的诗句：

> 蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫。骊珠迸珥逐飞星，虹晕轻巾掣流电。潜鲸暗吸笡波海，回风乱舞当空霰。万过其谁辨终始，四座安能分背面。（元稹《胡旋女》）
>
> 胡旋女，胡旋女。心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。（白居易《胡旋女》）

元诗以一系列的比喻来描摹舞蹈，从而表现出胡旋女快速旋转的高超技艺。诗句先以羊角风中的断根蓬草作比，极言舞女旋转之快；又以竿尖旋转的朱盘、火轮相比，极言旋转之疾。胡旋女的舞姿，如宝珠追逐着飞星掠过日晕，舞女身上的彩巾飞舞像绚丽的彩

---

① [唐]杜佑撰《通典》（卷一百四十六），北京：中华书局 1984 年版，第 41 页。

虹，又像耀眼的流电。舞蹈气氛热烈，像潜于深海的鲸鱼掀起的波涛，又像狂风飞舞，搅起漫天的雪霰。胡旋女的动作连贯如一，简直无法分辨开始与结束，她们旋转得这样快，四座的观众无法分清哪里是前面哪里是背面。白诗的描写与元诗略有不同，诗歌更重白描，以表现胡旋女的动作情态为主，体现出舞女动作的优美与技艺的高超。诗歌先言胡旋女应弦鼓声而起，双袖高举，旋转起来如风中回雪，又如随风转动的蓬草，飘摇不止。她们左转右旋，似乎不知疲惫，旋转了一圈又一圈，简直没有停止的时候。世上万物皆无法与胡旋舞的旋转相比，奔跑的车轮、转动的旋风，与胡旋女们的旋转相比也显得迟缓。从这两首诗歌的描写中，可以看出胡旋舞中的旋转是非常快速的，能够达到让人眼晕目眩、叹为观止的效果。同样，岑参的《田使君美人舞如莲花北鋋歌》也有"回裾转袖若飞雪，左鋋（旋）右鋋（旋）生旋风"之句，也着重描写了舞蹈中的旋转。这种奇特的视觉效果给唐人带来新奇的审美感受，这是一种与中原传统乐舞不同的健朗的、充满活力的生命之美，自然在唐代掀起流行的热潮。

值得一提的是，有些史料记载胡旋舞是在球上作舞。如《新唐书•礼乐志》"高丽伎"条称"胡旋舞，舞者立毬上，旋转如风。"《乐府杂录•歌》"舞有骨尘舞、胡旋舞，俱于一小圆毬子上舞，纵横腾踏，两足终不离于毬子上，其妙如此也。"[①]对于这一说法，任半塘先生在《唐戏弄》中认为是"（胡旋舞）……入散乐，则立木毬上，急遽旋转"，即认为胡旋舞在中原发展之后又增加了难度，不再是单纯的舞蹈而成为了杂技的一种。亦有学者认为"毬子"当为"毯子"之误[②]。敦煌壁画莫高窟220窟中所绘乐舞类似于胡旋舞，舞者确是立于一种小圆毯上作舞，因此这种说法可能更有道理。

《全唐诗》中描写胡腾舞的诗歌仅有李端《胡腾儿》及刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》二首。但是这两首诗却包含了大量关于胡腾舞的信息。从诗中的相关描述，结合适量的图像资料，基本可以还原胡旋舞的舞容。两首诗原文如下：

> 胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥。桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。帐前跪作本音语，拾襟搅袖为君舞。安西旧牧收泪看，洛下词人抄曲与。扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发。胡腾儿，胡腾儿，故乡路断知不知。（李端《胡腾儿》）
>
> 石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小。手中抛下蒲萄盏，西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促。乱腾新毯雪朱毛，傍拂轻花下红烛。酒阑舞罢丝管绝，木槿花西见残月。（刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》）

从诗中可见，胡腾舞由"肌肤如玉鼻如锥"的青年胡人表演，其服饰亦具有明显的西域

[①] [唐]段安节《乐府杂录》，北京：中华书局1985年版，第19页.

[②] 如《唐代乐舞书画诗选》即直接将"毬"写作"毯"，且引敦煌壁画莫高窟220窟《东方药量净土变》中的乐舞场面为证。彭庆生、曲令启选注《唐代乐舞书画诗选》，北京：北京语言学院出版社1988年版，第186页。

特点。首先，胡腾舞者头戴蕃帽。从“织在蕃帽虚顶尖”、“红汗交流珠帽偏”来看，这种蕃帽尖顶、中空，而且上面缀有珠饰图案。诗中又有“细氎胡衫双袖小”之句，“氎”为西域诸国的木棉布，即胡腾儿身穿由细棉布织成的民族服装。这种服装双袖窄小，与唐人的宽袍大袖有极大区别。同样，李端诗中也有“桐布轻衫前后卷”之句，“桐布”即白氎，也印证了胡腾儿所穿为棉布衫。此外，从“葡萄长带一边垂”中也可见胡腾儿腰系织有葡萄花纹的锦制长带，结向一边，而且从“跳身转毂宝带鸣”来看，这种锦带上还缀有珠宝饰物，随着胡腾儿的跳跃清脆有声。从两首诗中皆可见胡儿脚穿织有花纹的锦靴。胡腾儿的舞蹈一如胡旋舞，也是在地毯上表演，从“扬眉动目踏花毡”、“乱腾新毯雪朱毛”等句中皆可看出。而胡腾舞的伴奏乐器，从“丝桐”来看，当有弦乐器，而从刘诗来看，主要是横笛与琵琶。这些伴奏乐器亦与胡旋舞类似。

从舞蹈诗中亦可对胡腾舞的动作有一大致了解。从“帐前跪作本音语，拈襟摆袖为君舞”来看，胡腾舞在开场时，舞者先用本族语言向客人致礼，然后捏住衣襟，摆动衣袖而舞。而从“蹲舞尊前急如鸟”来看，舞蹈中亦有蹲身踢踏的动作，从“手中抛下蒲萄盏”来看，舞者在舞蹈中亦有祝酒、饮酒的动作，是以胡腾舞的表演主要是模拟醉态，这从“弄脚缤纷锦靴软”、“醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前”皆可看出。舞者作出酒醉之态，似乎双脚也柔无气力，站立不稳。同样，在元稹《西凉伎》中也有“胡腾醉舞筋骨柔”的描写，可以与刘、李二诗的描写相印证。宋代队舞中亦有“醉胡腾队”，可见胡腾舞表现的确是醉态。胡腾舞的动作主要以脚步踢踏为特点，十分细碎繁密，从“环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月”来看，舞者踢踏环行，动作皆合乎音乐节奏，而且还有反手叉腰、腰部后弓如弯月的动作。从“跳身转毂宝带鸣”来看，舞蹈中腾跳旋转极快，动作密度很大，因此胡腾儿往往“红汗交流”，双脚腾跳时地毯腾起的毡毛如同红色的雪雾，舞蹈时带出的旋风连旁边的烛花都拂落了。

三、世事的感叹与讽谏

难能可贵的事，胡旋舞诗、胡腾舞诗虽然有详细的对舞容的描写，但诗人并未仅仅就舞而写舞，在欣赏舞蹈时又有深刻的思考。早在《毛诗序》中即提出“上以风化下，下以风刺上，主文而谲谏，言之者无罪，闻之者足以戒”的观念，可见古人认为诗歌是对统治者提出批评的最委婉而又有效的方式，是以在唐代舞蹈诗中，也有相当部分的诗歌以讽喻为主旨。在胡旋舞诗与胡腾舞诗中，诗人不仅表达了对舞蹈者精湛舞艺的赞美，而且也倾注了对世事的关注与感叹，在诗歌中隐含着深刻的讽谏之意。

元稹的《胡旋女》即揭示出天宝末年佞臣得道、君王昏惑的状况。诗歌开篇即云“天宝欲末胡欲乱”，指出天宝末年安史之乱即将来临，世风也产生了一些变化。胡人进献胡旋女，使得明君也受到迷惑，从而也为安禄山等胡人的得宠提供了机会。诗人将“胡旋”之意加以生发，以讽刺的口吻指出“胡旋之义世莫知，胡旋之容我能传”，将“胡

旋”之“旋转”引申为承奉圆滑之意。唐玄宗早年励精图治，开创了中国封建社会最为辉煌的时代，但其统治中后期却开始满足现状而沉溺享乐之中，尤其是纳杨氏为贵妃之后，由于二人在乐舞上的兴趣相投，深感得遇知音，更加沉迷于乐舞享受。玄宗曾言“予得杨氏，如得至宝”，并令乐府作《得宝子》之曲。[①]正如白居易《长恨歌》所言：“春宵苦短日高起，从此君王不早朝”，玄宗宠爱贵妃耽于享乐，自然对朝政有所懈怠。朝政大权先后落于李林甫、杨国忠等佞臣之手，而安禄山作为异族胡人，更是凭着忠厚滑稽的表像得到玄宗的欢心。《旧唐书•安禄山传》载其“性巧黠，人多誉之”，而且做营州都督、平卢军使的时候“厚赂往来者，乞为好言，玄宗益信响之”。[②]可见安禄山本性圆滑，打点上下，颇得人心。安禄山极善于察颜观色，见杨贵妃得受宠爱，故又请求贵妃收为养子，而且每次入朝故意先拜贵妃后拜玄宗。玄宗问其原因，则曰“臣是蕃人，蕃人先母而后父”，玄宗见其天真可爱，更为欢喜。《安禄山事迹》亦记载：“禄山在上前，应对敏给，杂以诙谐。上尝戏指其腹曰：‘此胡腹中何所有，其大乃尔！’对曰：‘更无馀物，正有赤心耳！’上悦。又尝命见太子，禄山不拜。左右趣之拜，禄山拱立曰：‘臣胡人，不习朝仪，不知太子者何官？’上曰：‘此储君也，朕千秋万岁后，代朕君汝者也。’禄山曰：‘臣愚，向者惟知有陛下一人，不知乃更有储君。’不得已，然后拜。上以为信然，益爱之。”[③]正是因为安禄山善于逢迎上意，是以颇得玄宗欢心，玄宗对其谋反之意竟丝毫不觉。是以元稹在诗中以讽刺的口吻说：“才人观者相为言，承奉君恩在圜变。是非好恶随君口，南北东西逐君眄。……佞臣闻此心计回，荧惑君心君眼眩。君言似曲屈为钩，君言好直舒为箭。巧随清影触处行，妙学春莺百般啭。”而对杨国忠等佞臣，诗中也有影射：“倾天侧地用君力，抑塞周遮恐君见。”《新唐书•杨国忠传》记载，杨国忠“便佞，专徇帝嗜欲，不顾天下成败”，为了迎合君心以取宠，不惜欺上瞒下。天宝十二年关中发生灾荒，玄宗担心作物收成，杨国忠却“择善禾以进，曰‘雨不为灾’”，以此取得玄宗的信任。元稹的《胡旋女》正是通过对胡旋舞的描写，批评了天宝末年朝廷任用奸佞、君主昏惑不明的现象，希望以此讽喻当今统治者，使之以为警戒。

与元稹诗歌相比，白居易《胡旋女》的讽刺意味更浓。这不仅表现在其诗题即自注为“戒近习也”，更表现在诗歌的内容上。诗歌直接将批判的矛头指向了安禄山与杨贵妃，称这二人的胡旋舞技艺高超连胡旋女亦难以相比。事实上，“中原自有胡旋者”只是为了引出下句“斗妙争能尔不如”，是为了显示杨贵妃与安禄山善于逢迎，得君欢心。“梨花园中册作妃，金鸡障下养为儿”则将太真册妃、安禄山被收为太真养子写得如同闹剧，其讽刺意味溢于言表。诗歌中有对杨、安二人的直接批评：“禄山胡旋迷君眼，兵过黄河疑未反。贵妃胡旋惑君心，死弃马嵬念更深。”安禄山之所以得宠，当然并非善跳胡旋的功劳，但安禄山表面的憨朴及圆滑的心计确实在极大的程度上迷惑了玄宗。

① [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷八十六），上海：上海古籍出版社1998年版，第920页。
② [宋]刘昫撰《旧唐书》（卷二百），北京：中华书局1975年版，第5368页。
③ [五代]王仁裕、[唐]姚汝能撰《开元天宝遗事 安禄山事迹》，北京：中华书局2006年版，第155页。

《旧唐书•安禄山传》中记载，杨国忠屡次进言安禄山必反，但由于安禄山上下贿赂，使得玄宗派去察看的使官“盛言其忠”；而且安禄山在玄宗面前哭诉“臣蕃人，不识字，陛下擢臣不次，被杨国忠欲得杀臣”，这一番表白使玄宗对其更加亲厚，以至于其后凡是有上言安禄山欲反者，玄宗必大怒，“缚送与之”。但白诗对杨贵妃的批评却过于偏激。虽然安禄山为杨贵妃养子，杨国忠为杨贵妃族兄，但杨贵妃却并未参与任何政治争斗。是以白居易诗歌中对杨贵妃的批评一方面是出于对安禄山、杨国忠的厌恶，另一方面亦是受到“女祸”论的影响。

元、白二人的《胡旋女》以胡旋舞为切入点对天宝时事加以批评和分析，从而达到讽喻当世统治者的目的。但是诗歌皆将安史之乱的原因简单归结为由玄宗沉溺声色、宠幸杨贵妃与安禄山所致，毕竟有失偏颇。二位诗人将批判的矛盾仅仅指向对玄宗生活有直接影响的人物身上，只看到了表像而并未触及社会矛盾的深层原因，这也是由诗人所处时代的局限性决定的。

胡腾舞诗中也寓有讽喻之意，但批判的时事较安史之乱更具体。从李端《胡腾儿》、刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》二诗来看，诗中皆表达了对凉州沦丧的感叹。唐时设有安西都护府，统辖今阿尔泰山西至咸海以及葱岭东西的广大地区。在安史乱起之后，这些地区逐渐沦丧。李诗开篇即曰“胡腾身是凉州儿”，点出胡腾儿的故乡。而胡腾儿的舞蹈引起了“安西旧牧”的感伤，其原因正在于安西都护府地区已渐为蕃族侵占。诗歌末句曰：“胡腾儿，胡腾儿，故乡路断知不知？”也是有其深层背景的。广德二年，凉州沦陷于吐蕃，其后河西、陇右也渐被吐蕃侵占，诗歌正是借对胡腾儿家园不在的关注和同情，委婉表达了对国势衰微、国土难全的悲愤，同时也讽谏统治者励精图治收复失地。元稹《西凉伎》也描写了西凉州的狮子舞与胡腾舞，诗歌以昔日西凉“人烟扑地桑柘稠”与今日“天子县内半没为荒陬，西凉之道尔阻修”作对比，突出了河湟沦陷之后的凄凉，诗歌中亦寓有对统治者的深刻批评。

总之，胡旋舞、胡腾舞由于其外来舞蹈的特殊性，使诗人们在对其描写中更多地注意到与舞蹈相关的世事变化。这两类舞蹈的相关诗歌中不仅有对舞容的细致描写，更有对时事的深刻思考。寓于其中的讽谏之意使诗歌成为诗人关注世态、忧心天下的桥梁，也是诗人实现其社会责任感的重要工具。

第二节　剑舞诗——唐人侠情的艺术展现

剑舞是一门古老的艺术，在唐代更是一种喜闻乐见的舞蹈。不仅朝廷宴乐时常有剑舞表演，民间广场上也可以见到舞剑的艺人，军中将士们也经常以剑舞为乐。因此唐代诗人笔下时常有剑舞的凌厉风姿。剑舞诗蕴含着唐人的侠义情怀，也承载着唐人的诗酒豪情。

唐代舞蹈诗中的剑舞诗约有21首，包括少量直接描写剑舞的诗歌及涉及剑舞场景的诗歌两大类。描写剑舞的代表作有杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》及姚合的《剑器词》三首。这些诗歌数量虽少，却是剑舞诗中的精华，我们不仅可以从中窥见唐代剑舞的面貌，亦可以见出唐代的剑舞文化。另有一部分涉及剑舞场景的诗作，以张说《幽州夜饮》、李白《玉壶吟》及杜甫《陪柏中丞观宴将士二首》为代表。这些诗歌中虽然直接描写剑舞的笔墨不多，却也提供了许多关于唐代剑舞的信息。

一、剑舞的源流与发展

剑舞并非在唐代才出现。从文字资料记载来看，至少在春秋时期即有了剑舞。《孔子家语》中记载："子路戎服见孔子，拔剑而舞曰：'古之君子，固以剑自卫乎？'"[①]可见剑的主要目的是用于防身，而"拔剑而舞"则将剑的功用更为艺术化，也使得子路的言词更显生动。但从这一记载来看，此时的剑舞尚是随意而为之，并非为娱乐而表演，也没有成熟的舞姿，仅仅是一些随性的动作，用来造势，作为言词的引子而已。在汉代则有了酒宴中以剑舞助兴的记载。《史记•项羽本纪》中有"鸿门宴"的故事，范增建议项羽置宴寻机诸杀刘邦，但席中项王始终不肯下令，因此"范增起，出召项庄，谓曰：'君王为人不忍，若入前为寿，寿毕请以剑舞，因击沛公，于坐杀之。不者，若属皆且为所虏！'庄则入为寿。寿毕曰：'君王与沛公饮，军中无以为乐，请以剑舞。'项王曰：'诺。'项庄拔剑起舞，项伯亦拔剑起舞，常以身翼蔽沛公，庄不得击。"[②]从这段文字可见，至少在秦末即有了席间以剑舞助兴的风俗，而此时的剑舞是以一种娱乐方式而存在的，不再如子路一般随兴而舞，可以视为一大发展。剑舞不仅限于独舞，从项伯亦拔剑起舞来看，二人对舞是经常出现的。虽然这一舞蹈的具体程式没有保存下来，但其故事却发展成著名的杂舞"公莫舞"。《通典•杂舞曲》记载："公莫舞，即巾舞也。相传云，项庄剑舞，项伯以袖隔之，使不得害高帝，且语庄云'公莫'。古人相呼曰'公'，言公莫害汉王也。后之用巾，盖像项伯衣袖之遗式。按琴操又有公莫渡河曲，然则其声从来已久。俗云项伯，非也。"[③]这里又称项伯与项庄对舞时是以衣袖拂之，故而后来发展成巾舞，而并不是剑舞。"公莫舞"虽然亦由项庄舞剑发展而来，却成为了另一种舞蹈。

汉代剑舞已经相当繁荣，在许多汉代画像石（砖）中皆有剑舞的图像。经过魏晋时期的长期发展，唐代的剑舞艺术达到了高峰。唐人剑舞不仅取得了极高的艺术成就，亦出现了许多善于表演剑舞的名家。此时有了专门用以剑舞的舞曲，舞姿动作亦有了固定的套路，在表演上也更进一步向娱乐化方向发展。唐人对剑舞曲目的制定也十分大胆。《剑器》与《浑脱》本为两支舞曲，而在武则天统治后期，二者合为一支舞曲，且多为剑舞使用。《唐音癸签》引陈旸《乐书》曰："乐府诸曲，自昔不用犯声。唐自天后末年，

[①] [唐]欧阳询撰，汪绍楹校《艺文类聚》（卷四十三），北京：中华书局1965年版，第768页。
[②] [汉]司马迁撰《史记》（卷七），北京：中华书局1982年，第313页。
[③] [唐]杜佑撰《通典》（卷一百四十五）北京：中华书局1984年版，第3714页。

剑器入浑脱，始为犯声。以剑器宫调，浑脱角调，以臣犯君也。明皇时乐人孙处秀善吹笛，好作犯声，亦郑卫之变也。五行之声，所司为正，所歆为旁，所斜为偏，所下为侧。正宫之调，正犯黄钟宫，旁犯越调，偏犯中吕宫，侧犯越角之类。”[1]《乐书》中的批评之意姑且不论，从记载可见将《剑器》与《浑脱》二者融合确是一大胆的创新。《浑脱》本是一种外来舞蹈，多于冬腊月泼水乞寒时所舞。此舞又称“苏莫遮”，在初唐十分流行，但由于其“裸体跳足”、“挥水投泥”的表现，许多官员认为其“失容斯甚”，于是纷纷上疏反对，最初玄宗于开元元年禁断了“泼寒胡戏”。[2]在武则天至中宗时期，《浑脱》舞曲极为流行，时人将其与《剑器》曲融合，从而创作出一种新的乐曲。武则天年间《剑器》与《浑脱》的融合，正是剑舞采用当时的流行曲调来表演的体现。唐代的开元、天宝年间是剑舞的黄金时代，此时不仅出现了裴旻、公孙大娘等剑舞名家，伴舞的乐曲也十分丰富。《明皇杂录》记载：“时有公孙大娘者，善剑舞，能为《邻里曲》、《裴将军满堂势》、《西河剑器浑脱》。”这些都是当时流行的剑舞曲目。

中唐时期剑舞则向两个方向继续发展，其一是娱乐化更强而入于杂戏，这是汉代散乐中舞剑节目的进一步发展。如白居易《立部伎》曰：“立部伎，鼓笛喧。舞双剑，跳七丸”，可见立部伎中包括有剑舞，但舞蹈的性质不浓，而更类于杂戏。此时在民间流传的剑舞与杂技及幻术结合尤为紧密。《独异志》记载：“唐贞元中，有乞者解如海，其手自臂而堕，足自胫而脱，善击球、樗蒲戏，又善剑舞、数丹丸，挟二妻，生子数人。至元和末犹在，长安戏场中日集数千人观之。”[3]解如海已经组成一家庭杂戏班子，而剑舞则成为其中的一个节目。又《酉阳杂俎》中记有一剑客的故事：唐代中期官员黎干为京兆尹时，有一兰陵老人“紫衣朱鬓，拥剑长短七口，舞于庭中，迭跃挥霍，换光电激，或横若裂盘，旋若规尺”。[4]这位老人虽貌不惊人，但将七口剑舞得出神入画，与其说是剑舞，不如说是剑术。这里的剑舞更多的是对剑术技巧的显示，艺术性的成分则退居其次了。其二是剑舞由之前的单人舞逐渐向大型舞蹈发展。如姚合《剑器词》记载的即是男子群舞，诗中有“元和太平乐”之句，可推断其约作于元和十四年，此时与公孙大娘在广场上的单人剑舞表演已相距百年。诗中的剑舞已经由女伎而变为全由男性表演的大型舞蹈，着重于战争场景的再现，而不再是剑舞技巧的表演。这一类剑舞多在宫廷中演出，与太宗时期《破阵乐舞》当有相似之处。

唐代以后，剑舞迅速衰落。宋宫廷队舞中虽有《剑器》舞，但其所用道具不明，《宋

[1] [明]胡震亨《唐音癸签》（卷十五），上海：古典文学出版社 1957 年版，第 139 页。

[2] 玄宗开元二年十二月七日颁《禁断腊月乞寒敕》曰：“腊月乞寒，外蕃所出，渐渍成俗，因循已久，至使乘肥衣轻，竞矜胡服，阗城隘陌，深黠华风。朕思革颓弊，返淳朴，《书》不云乎：‘不作无益害有益，功乃成；不贵异物贱用物，人乃足。’况妨于政要，败紊礼经，习而行之，将何以训？自今以後，即宜禁断。”[宋]宋敏求编《唐大诏令集》（卷一百零九），北京：商务印书馆 1959 年版，第 564 页。

[3] [唐]李冗撰《独异志》（卷上），北京：中华书局 1983 年版，第 8 页。

[4] [唐]段成式撰，方南生点校《酉阳杂俎》，北京：中华书局 1981 年版，第 89 页。

史》称："剑器队，……衣五色绣罗襦，裹交脚幞头，红罗绣抹额，带器仗"，[1]其所舞的"器仗"，可能不止剑一种。而在明清的戏曲中剑舞亦成为一重要看点，但此时用于表演的剑已不再是寒光掠影的冷兵器，而只是一种无任何杀伤力的道具了。剑在这些舞蹈中已逐渐抽象化，唐人剑舞的风姿已经消失。

二、从剑舞诗看剑舞的舞容

唐代剑舞是一种英姿飒爽、震人心魄的武舞。剑舞初为独舞，多为随性舞之，并无固定的套路。而在剑舞艺术家公孙大娘的表演中，剑舞则有了专门的舞曲及动作套路。单人剑舞动作复杂，节奏紧凑，既具有艺术的张力，又有力量的美感。唐代中后期的男子群体剑舞也对宋代队舞产生了一定影响，使《剑器》亦成为宋代队舞的节目之一。

从唐代剑舞诗中的信息来看，剑舞的服饰是经过华丽装饰的模仿戎装的舞服，有时即是真正的军装，而在舞蹈表演中加以了美化。剑舞服饰主要有以下几个特征：其一，以戎装为舞服。剑舞作为健舞之一种，主要表现的是舞者的剑技及力量美。是以舞者多为戎装，以战士的身份来表演。在男子剑舞时，多是军中将士即兴而舞，是以往往即著军服表演，如张说《幽州夜饮》"军中宜剑舞，塞上重笳音"即言军中以剑舞助兴，自然是战士戎装表演。许多剑舞的表演者皆是战士身份，如颜真卿《赠裴将军》中即描写了将军裴旻"剑舞若游电，随风萦且回"。而在经过动作编排的表演性剑舞中，舞者仍然身著戎装，只不过是此时的舞服已经在军装的基础上经过了美化，从而增加其美感。"楼下公孙昔擅场，空教女子爱军装"（司空图《剑器》）之句即表现出公孙大娘在表演剑舞时即身著军装。当然，女子的军装并非真正为战场而作，是以杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行•序》中称公孙大娘为"玉貌锦衣"，可见其服装上有珠绣装饰，而且颜色鲜艳夺目，这正是为了表演时增加美感的需要。在晚唐时期的男子群舞中，表演者身穿的即是战甲，从"雪光偏著甲"（姚合《剑器词》）之句来看，舞蹈中的战甲十分耀眼明亮，较战时的盔甲而言，自然是进行了一些美化。

舞蹈诗中有关剑舞的舞容描写很少，但从相关的词句中仍然可以窥见唐代剑舞的风姿。加之剑舞在后世戏曲及影视中多有出现，也可以作为一定的参考。因此，若通过舞蹈诗中的描写加以想象，可以大致勾勒出剑舞的情景。

其一，从唐代舞蹈诗中可以确定，剑舞、剑器舞皆是持剑而舞。唐代不仅有"剑舞"，还有一种"剑器舞"，通常人们将其看作同一种舞蹈。但一直以来对剑器舞所持道具多有争议，亦有相当学者认为，"剑舞"与"剑器舞"当为两种舞蹈。从相关资料来看，是否持剑即与剑器舞相关的一个主要争论点。陈寅恪先生认为公孙大娘舞的是双剑[2]。但同时亦有不少学者认为公孙大娘并未舞剑。其中较为流行的一种说法认为剑器舞没有

[1] [元]脱脱撰《宋史》（卷一百四十二），北京：中华书局 1977 年版，第 3350 页。
[2] 陈寅恪撰《元白诗笺证稿》，北京：中华书局 1978 年版，第 55 页。

道具，是空手而舞，但由于其立论依据的错误，这种说法是站不住脚的。[1]而在清代则认为舞剑器是用彩帛结成彩球而舞。[2]常任侠先生则认为舞剑器是用彩绸两端结上圆球形的“流星”，舞者以多种变换的姿势将这二“流星”舞得形如闪电。[3]这些说法是否正确，因为影像资料的缺乏，很难确定是非。但由唐代舞蹈诗中来看，舞剑器应该还是舞剑。首先，在剑舞诗中即有许多关于公孙大娘舞剑的说法。如郑嵎《津阳门诗》即有“都卢寻橦诚龌龊，公孙剑伎方神奇。马知舞彻下床榻，人惜曲终更羽衣”之句，而且诗注曰：“上始以诞圣日为千秋节……有公孙大娘舞剑，当时号为雄妙。”此处即称公孙大娘是舞剑。再有姚合《剑器词》中亦曰“掉剑龙缠臂，开旗火满身”，也是明确称舞者所舞的是剑。苏涣《赠零陵僧》亦曰“忽如裴旻舞双剑，七星错落缠蛟龙”。这些诗句中所涉及的舞者皆是当时的著名剑器舞者，可见剑器舞是剑舞的另一种称谓。其次，一些诗歌中，虽然没有明确说明舞者所舞的是何物，但从描写中也可以看出应该是舞剑。如杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》中有一段描写：“昔有佳人公孙氏，一舞剑气动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。㸌如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。”诗歌开篇即言公孙大娘剑器舞的巨大艺术魅力，使人惊心动魄，感染力极强。而公孙大娘舞起来，双剑发出的光芒如后羿所射的九日，剑影如群龙翱翔。古人将剑视为龙的化身。龙作为阳刚之气的象征，自古寄托着人们对旺盛生命力的极致崇拜。而剑之光芒如同龙飞在天，是以其也承载着趋恶镇邪的图腾意义。杜甫诗中将剑光比作龙翔，亦进一步证明了公孙大娘所舞的剑器即是剑。

其二，从舞蹈诗中来看，唐代剑舞以男性表演为多，亦有女性舞者，如最著名的公孙大娘及其弟子李十二娘等。男子剑舞中最具传奇色彩的当属裴旻。《独异志》记载：“开元中，将军裴旻居母丧，诣道子，请于东都天宫寺图神鬼数壁，以资冥助。答曰：‘废画已久，若将军有意，为吾缠结舞剑一曲，庶因猛励，获通幽冥。’旻于是脱去衰服，若常时妆饰，走马如飞，左旋右抽，掷剑入云，高数十丈，若电光下射，旻引手执鞘承之，剑透空而下。观者数千人，无不悚栗。道子于是援毫图壁，俄顷之际，魔魅化出，飒然风起，为天下之壮观。道子平生所画，得意无出于是。”[4]这个故事当然对吴道子的画作与裴旻的剑舞皆有夸张，但裴旻剑舞在当时极为出色是可以肯定的，其剑舞的神韵对吴道子的画技亦有启发，这也说明了艺术之间的互通性。剑舞之骨力刚劲对其它艺术形式的影响也显而易见，著名书法家张旭即言“始吾见公主担夫争路，而得笔法之意。后见公孙氏舞剑器而得其神。”[5]《新唐书》记载，文宗时朝廷曾下诏以李白歌诗、

[1]如明张自烈《正字通》卷一、清胡鸣玉《订讹杂录》卷三皆引马端临《文献通考·舞部》为证，称“剑器，古武舞之曲名。其舞用女伎，雄装，空手而舞”，但实际上，《文献通考》并无“舞部”，因此这一说法没有根据。

[2]《札樸》卷六“剑器”条记载：“姜君元吉言，在甘肃见女子以丈余彩帛吉两头双手持之而舞，有如流星，问何名，曰：剑器也。乃知公孙大娘所舞即此。”[清]桂馥撰《札樸》，北京：中华书局 1958 年版，第 178 页。

[3]常任侠著《中国舞蹈史话》，上海：文艺出版社 1983 年版，第 76 页。

[4][唐]李冗撰《独异志》（卷中），北京：中华书局 1983 年版，第 42-43 页。

[5][宋]李昉编《太平广记》（卷二百八），北京：人民文学出版社 1959 年版，第 1595 页。

裴旻剑舞、张旭草书为“三绝”，[1]与李白歌诗及张旭书法相齐名，足见裴旻剑舞在唐时的影响之深远。

其三，唐代舞蹈诗中的剑舞又有独舞、群舞之分。大多数剑舞诗中记载的皆是独舞，如公孙大娘剑舞、裴旻剑舞等。无论是女子表演还是男子表演，剑舞皆以动作矫健豪迈、气势逼人见长，是最典型的“健舞”。如《观公孙大娘弟子舞剑器行》即称公孙大娘“一舞剑气动四方”，不仅“观者如山色沮丧”，而且“天地为之久低昂”，以旁人的反应来烘托其剑舞的气势。而公孙大娘初舞时如雷霆乍怒，舞毕时如江海凝光，这一系列的比喻皆惊心动魄，表现出其舞姿的矫健。同样，颜真卿《赠裴将军》中也称裴旻“剑舞若游电，随风萦且回”，以“电”来写剑舞时动作之快捷及剑光的闪烁，既真切动人又气势万千。除对这两位著名剑舞艺术家的歌咏之外，唐代剑舞诗中还记录了许多即兴而起的剑舞。如鲍溶《秋思三首》“燕歌易水怨，剑舞蛟龙腥”，韦应物《饯雍聿之潞州谒李中丞》“酒酣拔剑舞，慷慨送子行”，杜甫《陪柏中丞观宴将士二首》“一夫先舞剑，百戏后歌樵”等，描写的皆是一人独舞。公孙大娘虽为剑舞名家，但剑舞由于其阳刚矫健的动作特征，仍然是以男子表演为多。在唐代剑舞诗中，除了公孙大娘与其弟子李十二娘之外，似乎再没有关于女子剑舞的记载。

唐代剑舞诗中未见有对舞的记载。但早在秦末项庄舞剑时项伯起舞即可看作是对舞的稚形。可能是由于这一舞蹈场景在后来的发展中成了为另一种舞蹈——拂舞，巾成为舞蹈的重要道具，反而将舞蹈中剑的光芒隐匿了。

在舞蹈诗中还可见到男子群舞的宏大阵容，而姚合《剑器词》即是对男子群舞的描写。诗曰：

圣朝能用将，破敌速如神。掉剑龙缠臂，开旗火满身。积尸川没岸，流血野无尘。今日当场舞，应知是战人。

昼渡黄河水，将军险用师。雪光偏著甲，风力不禁旗。阵变龙蛇活，军雄鼓角知。今朝重起舞，记得战酣时。

破虏行千里，三军意气粗。展旗遮日黑，驱马饮河枯。邻境求兵略，皇恩索阵图。元和太平乐，自古恐应无。

诗歌共三首，其一即描写了战争的场面。圣朝之师破敌如神，将士们拔剑杀敌，战火中旗帜飘扬。诗人大胆地运用想象描绘出一幅残酷而激烈的战争场面，而末句却以“今日当场舞，应知是战人”将思绪拉回眼前，点出了此时是剑舞模拟的战争场面。第二首诗继续据眼前之舞想象战争之景。从“昼渡黄河水”、“雪光偏著甲”、“风力不禁旗”等诗句来看，在舞蹈中有模拟渡河、冒雪、临风的场景，而“阵变龙蛇活”则表明了此舞是以阵形的变换为主，类似于太宗时期的《破阵舞》。第三首诗则极力歌颂军队的虎虎生气，再见了作战的艰辛场面。末句则归于颂圣，称赞当今的太平之世，也肯定了将士们

[1] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二百二），北京：中华书局 1975 年版，第 5763 页。

的战功。《剑器词》是唯一描写大型剑舞的诗歌，此时的剑舞已经不同于公孙大娘与裴旻的舞剑，而是以气势为主，动作粗犷，并不追求细节。唐代的舞蹈在不断的发展变化中也经历着由小而大、或者由大而小的改变。而剑舞在元和年间发展成群舞，可以视为宋代大型队舞的稚形。

三、剑舞诗中的豪侠之情

唐代社会任侠尚豪，豪侠之气是唐代最为时髦的风气，也是许多唐人的理想气质。在许多诗歌中，都充斥着唐人的侠气豪情，流露出唐人的洒脱风貌。唐人之豪侠又与剑有着密切的关系。李白《与韩荆州书》中即称自己“十五好剑术，遍干诸侯”，贾岛也称自己“十年磨一剑，霜刃未曾试。今日把试君，谁有不平事”(《剑客》)。为友而任侠，独处而纵情，这是唐代诗歌尤其是剑舞诗的重要主题。在唐代剑舞诗中，不仅浸透了唐人的豪迈，也充满了唐人的侠情。但剑舞诗与一般涉及剑的诗又有不同，在诗歌中不仅充斥着豪气，也包含着艺术的因子。概言之，除了直接对剑舞者之技艺的赞美与歌颂之外，唐代剑舞诗的主题有以下几类，都体现着唐人的豪侠之情：

其一，表现唐人的飒爽英姿与昂扬自信。唐人爱剑崇剑，不仅武士以剑为武器，文人也时常佩剑以示俊逸。剑代表着阳刚的、充满雄性的力量，因此，大多数剑舞诗的格调是奋发向上、意气昂扬的，而诗中剑舞更是这种昂扬之气的外在展露。这种昂扬之气是复杂的，往往是包藏在愁思之中的爽朗，是忧虑之后的豁达。唐诗是意兴遄飞的，是以诗中的人物拔剑起舞，慷慨作歌；唐人又是多愁善感的，面对春花秋月，又时常思及人生的变幻而徒生悲凄。吕岩《七言》其四十五曰：

> 春尽闲闲过落花，一回舞剑一吁嗟。常忧白日光阴促，每恨青天道路赊。本志不求名与利，元心只慕水兼霞。世间万种浮沉事，达理谁能似我家。

吕岩生于唐末，是道家传奇人物，又被称为纯阳祖师。其《七言》诗共63首，其中多言道家仙修之事，虽有出世思想，也有不少慷慨豪气。这首诗即以春日落花思及时光短促，开篇本是忧思，却能够转入洒脱，以通达之心看穿世间名利。舞剑在诗中是诗人思考人世、排遣忧思的方式，是一种心灵的修炼。而吕岩诗作中还有更为激烈慷慨者，如其《七言》其四十九则曰：“雨雪霏霏天已暮，金钟满劝抚焦桐。诗吟席上未移刻，剑舞筵前疾似风。何事行杯当午夜，忽然怒目便腾空。不知谁是亏忠孝，携个人头入坐中。”这首诗描写的是一场宴席，而席中剑舞似风，更是充满豪气。后四句写得奇幻，舞剑者忽然怒目而去，倏忽间取一人头入座。诗歌中写了剑客除恶扬善的雷霆豪气，这与李白《侠客行》中“十步杀一人，千里不留行，事了拂衣去，深藏功与名”中的狂放不羁是一致的，塑造的皆是敢于扫除天下不平的侠者形象。这类诗歌精神饱满、意兴昂扬，诗中舞剑者既有敏感多思的灵魂，亦有敢作敢为的豪气，是唐人心中的理想剑客。

其二，剑舞诗中的军中剑舞场景，表现了边关将士视死如归的雄迈豪情。剑作为武

器，是将士们寸步不离的伴侣，因此军中剑舞是最便捷也是最具艺术性的节目。张说《幽州夜饮》即曰“军中宜剑舞，塞上重笳音”，剑舞、胡笳往往成为军中娱乐生活的代指。将士们拔剑起舞，抒发满腔抱负，既是阳刚血性的体现，亦是誓死杀敌的宣言。姚合《剑器词》即以剑舞再见了将士身经百战、誓死杀敌的慷慨豪情。再看储光羲《贻从军行》：

> 取胜小非用，来朝明光殿。东平不足先，梦出凤林间。梦还沧海阙，万里尽阴色，岂为我离别。马上吹笛起寒风，道傍舞剑飞春雪。男儿悬弧非一日，君去成高节。

诗歌描写了一位离家从戎、立志效国的将士形象。将士一路所见之景虽令人留恋，但他护卫社稷的心志亦坚；闻听马上吹笛，他不禁道傍舞剑；军中虽有乡思，但男儿当悬弧习武、报效朝廷，是以他立志此去必成高节。这首诗写得慷慨激昂，将离别的不舍与愁思化为虎虎生气，表现出为国捐躯、立功建业的决心。

其三，古人在离别时常挥剑起舞、慷慨解忧。离别使人情绪低落，而唐人的剑舞却在离别的忧思中注入了浪漫的豪气，既化解了难舍的无奈，又将对离人的祝愿融入爽健的剑舞之中，使离别景象也变得慷慨明朗起来。李白《送羽林陶将军》即曰“万里横戈探虎穴，三杯拔剑舞龙泉”，将一腔豪气注入杯酒与剑舞之中。韦应物“酒酣拔剑舞，慷慨送子行”（《饯雍聿之潞州谒李中丞》），亦将剑舞与酒酣的慷慨联系在一起，使令人情结低落的离别也变得豪迈无比。而张说《将赴朔方军应制》更是直言“剑舞轻离别，歌酣忘苦辛”，剑舞与离歌可以使人忘却离别的苦闷与前程的艰辛，也是友人送别的重要寄托。

在唐代剑舞诗中也并非全部是豪情侠意，有时诗人们拔剑浩叹、扪心自怜，剑舞亦成为排遣寂寞悲苦的手段。如戎昱《桂城早秋》曰：“卜命知身贱，伤寒舞剑频。猿啼曾下泪，可是为忧贫。”诗中由早秋凉意而思及此生孤寂，在心悲命舛之时，只能以剑舞聊以解忧，但耳听远处的猿啼，似正同感于诗人的忧贫，令人不禁泪下。此时的剑舞本是为解忧而作，却无法排遣胸中郁结的忧思，整首诗都笼罩于一片悲苦凝重的气氛中。唐人多愁善感，剑舞的俊逸洒脱虽是寻求豪迈的方式，但暂时的排遣之后仍然是深深的哀愁，是以连最为洒脱开朗的诗人李白亦有“烈士击玉壶，壮心惜暮年。三杯拂剑舞秋月，忽然高咏涕泗涟”（《玉壹吟》）的叹息。

剑舞不仅是唐人豪气的外露，亦是唐人的心灵慰藉。剑在唐代不止是一种武器，更是精神气质的寄托。士人们在拔剑起舞中展示豪情，也在剑舞长歌中抒发愁思。将士手中之剑已成为民族精神之舞，代表着唐人的昂扬意兴和澎湃激情。

第三节　踏歌诗——从野人的游戏到文人的寄托

踏歌并非是舞蹈名，而是唐代的一种基本舞蹈形式。在唐代舞蹈诗中，有许多关于

踏歌的记载。从相关资料来看，踏歌亦有记作“蹋歌”或者“踏谣”，其称谓虽变，但都是以“踏”为基本内容。所谓“踏歌”，即以足踏地，合着音乐节奏而舞。因此，广义上而言，凡是依照音乐节奏以足部踩踏动作为主的舞蹈都可以归为踏歌。踏歌广泛存在于民间舞蹈之中，并不拘于某一类歌词，基本上山歌野唱的舞蹈都有踏歌。在不断的发展中，踏歌舞容也较之前更为复杂，不仅是众人参与的踏舞，也有程式相对固定的室内女乐舞蹈。因此，研究唐代的踏歌与踏歌诗，要注意到踏歌即为随意踏舞也为室内舞蹈的双重形式。

踏歌诗与其它舞蹈诗有重叠的部分。例如《杨柳枝》、《竹枝词》等舞曲流传于民间时也是用于踏歌，其后由于文人介入创作，使得曲调多样、曲词翻新，而舞蹈姿容也较之前复杂，因此又不能将《杨柳枝》、《竹枝词》笼统归于踏歌。本文将《杨柳枝》、《竹枝词》作为舞曲歌词在下节论述，而这一部分仅将《踏歌词》、描写踏歌的诗歌及其它涉及踏歌的篇目整理出来，作一归纳。

唐代舞蹈诗中与踏歌相关的诗歌有21首，另有残句一联，共可以分为三类。一类即《踏歌词》，又名《踏歌行》，是文人创作的舞词，其目的是为了配乐演唱，同时用于踏歌舞的伴奏。《踏歌词》体式较多，《全唐诗》中收有崔液《踏歌词》一组，为五言六句；又有谢偃《踏歌词》为五言八句；张说《踏歌词》、刘禹锡《踏歌行》、陈去疾《踏歌行》则为七言四句。二类为踏歌时所唱小调，亦用于踏歌的伴舞，但与文人创作不同，词句更为通俗甚至粗糙，且长短随意，多见于野史传说。《全唐诗》中收录这类踏歌诗共5首。分别为蓝采和《踏歌》、河中鬼《踏歌》、邢凤《梦中美人歌》、秾华《句》“柏堂新成乐未央，回来回去绕裴郎”，及病狂人《歌》。三类是涉及踏歌场景的诗歌，虽不以描写踏歌为主，但亦是研究唐代踏歌的重要资料，包括李白《赠汪伦》、顾况《听山鹧鸪》等共10首。此外，《全唐诗》中还有佚名《观内人楼上踏歌》残句一联，当是描写踏歌舞容的诗，可惜未能完整保存。

一、“踏歌”的来源与发展变化

踏歌上古即有，但直到唐代才以“踏歌”命名。踏歌本是最基本的舞蹈样式，即以足踏地，且歌且舞。早期的踏歌用于祭祀娱神，由祭祀者作简单的踏地蹈舞动作，舞蹈的仪式性质较明显，对其中的审美内涵少有关注。在乐舞的发展中，踏歌的宗教意味逐渐淡化，娱乐意味更浓，唐代踏歌成为场面壮观的节日狂欢。而在唐以后的发展中，踏歌则成为文人的心理寄托，是抒发情怀的手段。从一些文字资料中可以看出踏歌由娱神到娱己的发展过程。

早期踏歌带有浓重的宗教祭祀意味。《吕氏春秋•古乐》中所记之“葛天氏之乐”可视为关于踏歌的最早文献记载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阙。”这是原始社会时期的一次祭祀乐舞，从其中“操牛尾投足以歌八阙”来看，三位祭祀者当是边歌

边以足踏地作简单舞蹈。此时的踏歌舞容粗犷，动作简单，带有浓重的宗教意味。汉代时踏歌进入宫廷，但此时的踏歌动作也较为简单，并没有固定的舞容。《西京杂记》记载："宫内……尝以弦管歌舞相娱，竞为妖服，以趣良时。十月十五日，共入灵女庙，以豚黍乐神，吹笛击筑，歌《上灵》之曲，既而相与连臂踏地为节，歌《赤凤凰来》。"[1] 这里的踏歌仍然是宗教祭祀性舞蹈，但其中已经有相当的娱乐成份。与"操牛尾投足"的原始祭祀不同，汉宫廷的踏歌主要是女乐舞蹈，而且配以流行的舞曲，是借祭祀乐神的时机取乐。

踏歌在其后的发展中逐渐娱乐化。《北史•尔朱荣传》记载：尔朱荣喜唱《回波乐》，曾于"酒酣耳热，……与左右连手蹋地唱《回波乐》而出"[2]。此时踏歌已经完全脱离了与宗教的关系，是酒后为之，纯粹是为抒发欢乐而作。唐代的踏歌也时常出现在祭祀场合，如刘禹锡作有《阳山庙观赛神》诗，末句曰"日落风生庙门外，几人连蹋竹歌还"，赛神之后，村民聚饮甚欢，日落席散，众人口唱《竹枝》，踏歌而还。此处虽然亦写的是赛神祭祀，但村人踏歌却是在酒足饭饱之后，踏歌娱神意味几乎没有，全是宣泄心中的愉悦与满足。将唐代相关的记载加以整理会发现，踏歌大多是在节日庆典或男女集会的场合。如《朝野佥载》记载："睿宗先天二年正月十五、十六夜，于京师安福门外作灯轮，高二十丈，衣以锦绮，饰以金玉，燃五万盏灯，簇之如花树。宫女千数，衣罗绮，曳锦绣，耀珠翠，施香粉。一花冠、一巾帔皆万钱，装束一妓女皆至三百贯。妙简长安、万年少女妇千余人，衣服、花钗、媚子亦称是，于灯轮下踏歌三日夜，欢乐之极，未始有之。"[3]玄宗先天年间朝野上下的踏歌已经形成了热潮，尤其是在元宵之夜，朝廷组织宫女踏歌，而且为之耗以重金。此时的踏歌应该不仅是宫人表演，民间参与者也可能极多。因为踏歌动作简单，节奏感强烈，具有极强的参与性和感染力，在这种热闹的气氛中人们很容易主动参与，以此来表达生命的活力和节日的欢乐。此时的踏歌与其最初的宗教意义已渐行渐远了，完全成为一种官方组织、民众参与的狂欢活动。

中唐之后，踏歌的表演性质增加。中晚唐时期宫中亦有踏歌，而且也常是君主有意识地组织。《唐诗纪事》引令狐澄《贞陵遗事》曰："（宣宗）妙音律，每先裁制新曲，俾禁中女伶迭相教授，至是，出宫女数百，分行连袂而歌。……有曰《葱女踏歌队》者，率言葱岭之士乐河湟故地归国而复为唐民也。[4]"将这一内容与《朝野佥载》中的记载相比较，可以发现虽然同样由朝廷组织，宣宗时期的宫廷踏歌已不再是无所顾忌的狂欢，而是经过刻意编排的舞蹈节目。此时踏歌目的也是为了庆祝，但更带有表演的性质。这一变化也可以看作是踏歌的娱乐作用及仪式功用逐渐被充分开掘的标志。由于文人的参与，此时的踏歌词也多有新创。

踏歌发展至宋代，更具有民俗意味。宋代亦流行踏歌，诗文中记载较多。王安石《秋

[1] [晋]葛洪撰《西京杂记》（卷三），北京：中华书局 1985 年版，第 19 页。
[2] [唐]房玄龄撰《北史》（卷四十八），北京：中华书局 1974 年版，第 1672 页。
[3] [唐]张鷟撰《朝野佥载》（卷三），见《唐五代笔记小说大观》，上海：上海古籍出版社 2000 年版，第 40 页。
[4] [宋]计有功撰《唐诗纪事》（卷二），北京：中华书局 1965 年版，第 21 页。

兴有感》（又名《踏歌行》）诗曰："宿雨清畿甸，朝阳丽帝城。丰年人乐业，陇上踏歌行"[①]，表现出国富年丰、百姓和乐的景象。村人陌上踏歌，自然是因为身心愉快，载歌载舞是一种极好的情感表达方式。宋代时踏歌仍然是庆祝节日的重要方式，如南宋周密《武林旧事》记李篔房诗中有"人影渐稀花露冷，踏歌声度晓云边"、张武子诗有"贴贴平湖印晚天，踏歌游女锦相牵"等[②]，皆是描写元宵之夜人们的踏歌游乐；又有《宣和书谱》记载："南方风俗，中秋夜，妇女相持踏歌，婆娑月影中，最为盛集。"[③]可见在元宵踏歌之外，宋人又常于中秋踏歌；宋代关于踏歌的诗句很多，如范成大《四时田园杂兴》"桃杏满村春似锦，踏歌椎鼓过清明"[④]，描写的是春日清明村中踏歌盛景；又宋代许多文献记载了南方民族的踏歌盛行，如《岳阳风土记》记："荆湖民俗，岁时会集或祷祠，多击鼓，令男女踏歌，谓之歌场。"[⑤]可见踏歌在南方也极受欢迎。

踏歌唐宋最盛，其后由于战乱频仍、百姓流离，朝廷无暇组织，使得宫廷踏歌逐渐消失，而民间踏歌也随之衰落。有学者认为女性的缠足陋习也是汉族踏歌消失的重要原因。[⑥]此后踏歌只是在少数民族地区保存下来。虽然舞蹈已经不再，但踏歌在其后的诗文中却成为一个固定的意象，蕴有丰富的内涵。

二、唐诗中的踏歌舞曲

唐代踏歌诗不仅具有较高的文学价值，而且亦有重要的文化意义。这些诗歌是研究唐人踏歌的珍贵资料，从中可以对踏歌的舞曲、舞容和情境有所了解。唐代适于踏歌的舞曲很多，主要有前代留传下来的歌谣，文人新制舞曲，以及一些民间小调。

其一是前代歌谣。南朝梁武帝时有童谣《襄阳白铜鞮》，"初武帝之在雍镇，有童谣云：'襄阳白铜蹄，反缚扬州儿。'识者言曰：'铜谓金蹄谓马也，白，金色。'及义师之兴，实以铁骑。扬州之士皆面缚，果如谣言。故即位之后，更造新声，帝自为之词三曲。又令沈约为三曲，以被管弦。"[⑦]可见《白铜鞮》也有文人创作。此舞的舞容是以铜铃绑在身上，踏足而歌，模仿战争场景。唐代《白铜蹄》依然流行，而且仍以襄阳最多。如李白《襄阳歌》："襄阳小儿齐拍手，拦街争唱《白铜鞮》"，又有《襄阳曲》："襄阳行乐处，歌舞白铜鞮"，从其中拍手而唱来看，也应该是踏歌。另一首创作于南北朝时期的舞曲《杨白花》，也多用于踏歌。关于《杨白花》的来历，《梁书》记载："杨华，武都仇池人也。父大眼，为魏名将。华少有勇力，容貌雄伟，魏胡太后逼通之。华惧及祸，乃率其部曲来降。胡太后追思之不能已，为作《杨白华歌辞》，使宫人昼夜连臂蹋足歌

[①] [宋]王安石著《临川先生文集》（卷二十六），北京：中华书局 1959 年版，第 302 页。
[②] [宋]四水潜夫辑《武林旧事》（卷二），杭州：浙江人民出版社 1984 年版，第 31 页。
[③] [宋]佚名撰《宣和书谱》（卷五）北京：中华书局 1985 年版，第 127 页。
[④] [宋]范成大著，富寿荪标校《范石湖集》（卷二十七），上海：上海古籍出版社 2006 年版，第 372 页。
[⑤] [宋]范致明撰《岳阳风土记》，台湾：成文出版社 1976 年版，第 30 页。
[⑥] 岳音《关于"踏歌"的文献考释研究》，载《东岳论丛》2011 年第 4 期。
[⑦] [唐]杜佑撰《通典》（卷一百四十二），北京：中华书局 1984 年版，第 3610 页。

之，辞甚凄惋焉。”[①]“连臂蹋足歌之”正说明此处亦作踏歌。唐柳宗元有杂言体古诗《杨白花》：“杨白花，风吹渡江水。坐令宫树无颜色，摇荡春光千万里。茫茫晓日下长秋，哀歌未断城鸦起。”此曲凄凉幽怨，似是言胡太后情事。李绅又有“鸣鸠拂羽知年好，齐和杨花踏春草”（《闻里谣效古歌》），可见唐代《杨白花》亦用于踏歌。《回波乐》在唐代亦用于踏歌，与前两支舞曲不同，《回波乐》多是席间饮酒时踏舞。此曲亦名《下兵词》，原起于北魏军中。北魏尔朱荣酒酣耳热踏歌所唱的即是《回波乐》。《乐府诗集》曰：“回波乐，商调曲。唐中宗时造，盖出于曲水引流泛觞也。”[②]此处言《回波乐》为中宗时造，应是当时将此曲重新整理改造，并入大曲。《回波乐》多用商调，在朝廷曲水流觞时使用，其辞佚失颇多，《全唐诗》中仅存三首，皆为六言绝句。

其二是唐代新制舞曲。唐代文人创作《踏歌词》较多，《全唐诗》中以“踏歌”、“踏歌行”、“踏歌词”命名的诗篇应该都是为踏歌合舞而作。《踏歌词》调式很多，如谢偃《踏歌词》三首是五言八句，崔液《踏歌词》为五言六句，而张说《踏歌行》则为七言四句。除《踏歌词》之外，唐代还有其它的曲调用于踏歌，《竹枝词》即是其中之一。《竹枝》本为巴地民歌，刘禹锡加以改制润色，为七言四句。其《竹枝词·序》曰：“里中儿联歌竹枝，吹短笛击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽，……余亦作竹枝九篇，……后之聆巴歈，知变风之自焉。”可见《竹枝词》舞时“击鼓赴节”、“扬袂睢舞”，很明显是踏歌的舞容。而且刘禹锡《踏歌行》中亦有“日暮江头闻竹枝，南人行乐北人悲。自从雪里唱新曲，直至三春花尽时”之句，“踏歌词”中却唱的是“竹枝”，可见《竹枝》也是适于踏歌的。《杨柳枝》也可用来踏歌。白居易有“柳枝谩蹋试双袖，桑落初香尝一杯”（《刘苏州寄酿酒糯米，李浙东寄杨柳枝舞衫，偶因尝酒试衫，辄成长句，寄谢之》），以及“小妓携桃叶，新声蹋柳枝”（《杨柳枝二十韵》）等诗句，足见《杨柳枝》也可以用于随意踏舞的。不过《杨柳枝》在中晚唐时期极为流行，经过文人的改制之后已成为有固定舞容的健舞，因此并不能一概视为踏歌曲。《纥那曲》也常用于踏歌。“纥那”本为歌时和声，这一曲调适于对歌齐唱，多是男女踏歌所唱的情歌。《全唐诗》中载有刘禹锡《纥那曲》二首，其一曰：“杨柳郁青青，竹枝无限情。同郎一回顾，听唱纥那声。”其二曰：“踏曲兴无穷，调同辞不同。愿郎千万寿，长作主人翁。”这说明《纥那曲》与《杨柳枝》、《竹枝》是相类的舞曲，经常一起歌唱。此外还有《新唐书》记载的“士女踏歌为队，其词言葱岭之民乐河湟故地归唐也”，可见《葱岭西曲》也是踏歌曲。但此曲未见于《全唐诗》，歌词与舞容不得而知。

其三是唐代的民间小调。《轮台》为唐时边地舞曲，约流行于玄宗时期，任半塘先生认为其是起于莫贺地方的民间歌舞。[③]《轮台》先传入中原，又传入日本。《大日本史·礼乐志》中载有《轮台曲》，为六言四句：“燕支山里食散，莫贺盐声平回。共酌葡萄美

[①] [唐]姚思廉《梁书》（卷三十九），北京：中华书局1974年版，第387页。
[②] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷四十五），上海：上海古籍出版社1998年版，第854页。
[③] 任半塘著《唐声诗》（下），上海：上海古籍出版社2006年版，第311页。

酒，相抱聚蹈《轮台》。”[1]可见此舞亦是连手踏节，作踏歌舞容。《全唐诗》中未见《轮台》，仅从李商隐《汉南书事》“文吏何曾重刀笔，将军犹自舞轮台”中，可看出当是一人之舞；又牛峤《更漏子》曰“星渐稀，漏频转，何处轮台声怨”，可知《轮台》曲多哀怨。《踏春阳》也是民间小曲，其又名《春阳曲》、《阳春曲》，主要描写少女踏春之景。唐代春游踏青蔚然成风，清明、上巳、中和节等皆有郊游踏青的活动。踏春时的歌舞多是欢乐的，但无尽春光也可能让人感伤，如邢凤的《梦中美人歌》即言“断肠”之悲：“长安少女踏春阳，何处春阳不断肠。舞袖弓腰浑忘却，罗衣空换九秋霜。”此诗中少女边舞边踏，亦是踏歌。直到宋代踏歌时亦用《阳春曲》，如周邦彦《渔家傲》即曰“醉踏阳春怀故国”。《山鹧鸪》也是踏地为节，作简单舞容。顾况《听山鹧鸪》：“谁家无春酒？何处无春鸟？夜宿桃花村，踏歌接天晓。”诗人在山村夜宿时听到的踏歌之曲应该就是《山鹧鸪》。《广东新语》中记有广东香山的丧葬风俗：“发引之日，役夫蹋路歌以娱尸，曰踏鹧鸪。”[2]《山鹧鸪》的舞容有踏地为节的特点，唐代有曲子名《踏鹧鸪》，可见其与踏歌的关系。除此之外，《采菱行》、《采莲子》、《春江曲》等曲也用于踏歌。《采菱行》基本是歌本事，刘禹锡《采菱行》“携觞荐芰夜经过，醉踏大堤相应歌”，描写的即是采菱人日暮归来，而沽客们大堤踏歌的欢乐，此时人们所唱之踏歌曲当是《采菱行》。从和凝《宫词》中“竞绕盆池蹋采莲”，以及路德延《小儿》诗“合调歌杨柳，齐声踏采莲”来看，踏歌时唱《采莲曲》是常事。骆宾王《畴昔篇》曰“共踏春江曲，俱唱采菱歌”，此处是互文之法，《采莲子》、《春江曲》皆是踏歌时常用舞曲，因此并提。

三、从踏歌诗看踏歌的舞容

以足踏地为节是踏歌最基本的舞容。早期踏歌多以鼓点击出节奏，人们边歌边舞，气氛十分热烈。现如今许多少数民族的歌舞中即保留有原始踏歌的特点。唐代踏歌诗中对踏歌舞容有所记录，除了踏地为节外，还可见出其同时亦有舞袖、举头等动作。

从诗中可以看出唐代踏歌的规模。踏歌人数并无具体的规定，唐代踏歌既有一人独舞，也有众人群舞。《全唐诗》中有蓝采和《踏歌》诗一首，其序曰：“蓝采和，不知何时人。……每行歌城市乞索，持大拍板踏歌，似狂非狂。歌词极多，率皆仙意。”此处是一人踏歌。而踏歌也有二人对舞的情况。如《全唐诗》中有题为“河中鬼”作的《踏歌》，故事见于《河东记》：“长庆中，有人于河中舜城北鹳鹊楼下见二鬼，各长三丈许，青衫白袴，连臂踏歌曰：‘河水流溷溷，山头种荞麦。两个胡孙门底来，东家阿嫂决一百。’言毕而没。”[3]此歌虽是鬼歌，但由这则记录来看，二人踏歌也是存在的。唐代还有大型踏歌群舞，张祜“三百内人联袖舞”（《正月十五夜灯》）即是盛大的踏歌场面。

在唐代踏歌中，舞袖是另一个重要特点。舞袖是由之前的“连臂”发展而来。唐代

[1] 任半塘著《唐声诗》（下），上海：上海古籍出版社 2006 年版，第 310 页。
[2] [清]屈大均撰《广东新语》，北京：中华书局 1985 年版，第 340 页。
[3] [宋]李昉编《太平广记》（卷三百四十六），北京：中华书局 1959 年版，第 2739 页。

舞蹈十分注重衣袖的装饰，而且长长的衣袖在舞动时也极具美感。谢偃《踏歌词》中有“倩看飘摇雪，何如舞袖回”的描写，显然踏歌舞中有如流风回雪般的舞袖动作。同样，崔液《踏歌词》亦有“鸳鸯裁锦袖”、“罗袖拂寒轻”之句，可见衣袖的装饰也是十分重要的。刘禹锡《踏歌行》中亦曰“振袖倾鬟风露前”，这些都说明由于唐时衣袖的加长，踏歌舞中原有的“连手”、“连臂”已被“联袖”、“连袂”代替，而在诗歌中也经常出现此类描写，如张祜《正月十五夜灯》即云“三百内人联袖舞，一时天上著辞声”，储光羲《蔷薇》中也有“连袂踏歌从此去，风吹香气逐人回”的诗句，这些都说明舞袖是唐代踏歌的重要动作。

唐代舞蹈中十分注重腰部的美感，从踏歌诗中可以看到，唐代踏歌还有弓腰的动作。薛能的《杨柳枝》中“柔娥幸有腰支稳”之句，说的即是舞蹈中舞妓的亚身弓腰。邢凤《梦中美人歌》曰“舞袖弓腰浑忘却”，可见弓腰在踏歌中时常出现。踏歌中的弓腰与汉舞中的“折腰”动作明显不同，其弓腰的方向是头部后仰尽量向下、腰部后弯。《酉阳杂俎》中对此有比较详细的记载：“乃反首，髻及地，腰势如规焉。”[①]可见这是一种高难度的动作，只有经过专业训练的舞者才能做到。

踏歌舞中舞者的头部会随身体倾斜或者时举时低，“振袖倾鬟风露前”（刘禹锡《踏歌词》）、“风带舒还卷，簪花举复低”（谢偃《踏歌词》）都是对这一舞容的描写。而且在唐代踏歌中还有队形的变换。早期的踏歌队列没有严格的限制，多是人们围成一圈舞蹈。但唐代踏歌则更注重队列的美感。崔液《踏歌词》曰：“歌响舞分行，艳色动流光”，舞妓们随着歌声变化队形，姿容妩媚；又有顾况《宫词》：“九重天乐降神仙，步舞分行踏锦筵”，都可见出其中的队形变化。但这两首诗中对队形的描写比较简略，无法确知具体形式。不过从这些诗句中可以肯定，唐代的踏歌已经有刻意编排的舞蹈动作了。

四、踏歌诗中的舞蹈环境

唐代踏歌有“楼上”、“楼下”之分，这其实是室内踏歌与室外踏歌的区别。尉迟匡的《观内人楼上踏歌》即在楼上室内，而陈去疾《踏歌行》曰“鸳鸯楼下万花新，翡翠宫前百戏陈”，可见是在宫前的场地上。从许多踏歌诗中都可以看出对踏歌场地及环境的描写，如谢偃《踏歌词》“透迤度香阁，顾步出兰闺”，顾况《宫词五首》（其一）“九重天乐降神仙，步舞分行踏锦筵”，储光羲《蔷薇》“连袂踏歌从此去，风吹香气逐人归”，刘禹锡《踏歌行》“春江月出大堤平，堤上女儿连袂行”，李廓《长安少年行》“歌人踏月起，语燕卷帘飞”，李白《赠汪伦》“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声”等等。总之，唐代踏歌几乎无处不在，有时是宫中殿前，有时在花前月下，亦有时在渡口送别。大致来说，唐代踏歌的环境有如下几种：

首先是节日狂欢。唐代元宵节是狂欢的节日，不仅民间载歌载舞，朝廷也有歌舞庆

[①] [宋]陈元靓撰《岁时广记》，《四库全书》（第四百六十七册），上海：上海古籍出版社 1987 年版，第 6 页。

祝，而且规模巨大，盛况空间。如《朝野佥载》记载睿宗先天时元宵夜有妇女千人踏歌三日三夜。张祜《正月十五夜灯》（其一）中的“三百内人联袖舞，一时天上著辞声”亦记载了相似的热闹场面。元夜宵歌在诗歌中出现最多，如张说《十五日夜御前口号踏歌词》、陈去疾《踏歌行》等，皆是描写元夜踏歌观灯的盛况。

开元年间，寒食、清明合为一个节日，朝廷放假让人们祭祀、游宴。[1]唐代寒食、清明有祭祖、踏青的风俗，在美好春光的感染下，人们时常放歌踏舞。徐铉有《寒食成判官垂访因赠》诗：“常年寒食在京华，今岁清明在海涯。远巷蹋歌深夜月，隔墙吹管数枝花”，诗中典型地反映出寒食清明踏歌的习俗。此外，从《岁时广记》“踏春歌”条的记载中可以看出踏歌与清明的关联：“《酉阳杂俎》云：元和初有士人醉卧厅中。及醒，见古屏上妇人悉于床前踏歌。歌曰：‘长安少女踏春阳，无处春阳不断肠。舞袖弓腰浑忘却，蛾眉空带九秋霜。’又歌曰：‘流水涓涓芹长芽，野鸟双飞客还家。荒村无处作寒食，殡宫空对棠梨花。’”这两首歌在《全唐诗》中，一称为“梦中美人歌”，一称为“襄阳举人歌”，与《酉阳杂俎》所记歌词略有不同。其一极言踏春之悲，当是从寒食祭祀而引发的伤春之感；其二则有“荒村无处作寒食”之句，表明这是寒食时的歌舞。《全唐诗》中还有一首记为“病狂人”的诗歌：“踏阳春，人间三月雨和尘。阳春踏，秋风起，肠断人间白发人。”此诗可以对寒食踏歌作进一步说明。其中的“肠断人间白发人”之句暗含有清明祭祀之意，且踏春时间亦在三月，多半也是寒食、清明时期的踏歌。宋代也有关于清明踏歌的记载，如梅尧臣《禁烟》诗有“窈窕踏歌相把袂，轻浮赌胜各飞堉”[2]之句，范成大《四时田园杂兴》（其一）又云“踏歌椎鼓过清明”，可见宋时寒食清明亦有踏歌。

其次是交际踏歌。在集会交际的场合时常有踏歌出现，或是在民间劳作、祭祀之时，或是在酒宴之上。唐代的交际踏歌一般有男女婚恋踏歌与酒宴邀舞踏歌两种。如刘禹锡《踏歌行》即反映了民间的婚恋习俗，诗曰：“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行。唱尽新词欢不见，红霞影树鹧鸪鸣。”在春日的夜晚，少女们结伴出游。她们边歌边舞，就是为了等待男伴的出现。鹧鸪为求偶而雌雄对啼，诗中以鹧鸪意象来暗示这是一次青年男女的集会；而“欢”本是民间对爱人的昵称，表现出少女对恋人的盼望。刘禹锡另一首《踏歌行》中有“桃蹊柳陌好经过，灯下妆成月下歌”之句，描写女郎们精心打扮之后，夜晚出行，在桃蹊柳陌、花前月下踏歌，诗句中蕴含着浓浓的情味。青年男女借踏歌而交往相恋的风俗直到宋代亦十分兴盛，黄庭坚《戏咏江南土风》曰：“踏歌夜结田神社，游女多随陌上郎”，这也说明了踏歌往往出现在祭神、交际的场合。

唐代酒宴中也常有踏歌。酒宴踏歌来源于汉代的“以舞相属”，即主人起舞，再以舞相属，客人随即应邀而舞。唐人的酒宴踏歌是以此行令送酒，一般采用自舞自歌的方

[1] 《唐会要》记载：“（开元）二十四年二月十一日敕：寒食清明，四日为假。大历十三年二月十五日敕：自今已后，寒食通清明，休假五日。至贞元六年三月九日敕：寒食清明，宜准元日节，前后各给三天。”［宋］王溥撰《唐会要》（卷八十二），北京：中华书局 1955 年版，第 1518 页。

[2] ［清］吴之振编，［清］管庭芬、［清］蒋光煦补编《宋诗钞》（卷九），北京：中华书局 1986 年版，第 281 页。

式；表演时“递起歌舞”，即按照统一的歌舞规则轮番起舞。[1]这种舞蹈没有固定的动作，仅合于节拍即可，因此即可视为踏歌。唐代有《回波乐》舞曲，其名来自“曲水流觞”的典故，在演唱时以舞相伴，因此又称“回波舞”。此曲本唱于军中，因此又名《下兵词》。《隋唐嘉话》对此有所说明：“景龙中，中宗游于兴庆池，侍宴者递起歌舞，并唱《下兵词》，方便以求官爵。”[2]李景伯之《回波乐》写的即是酒宴场面：“回波尔时酒卮，微臣职在箴规。侍宴既过三爵，喧哗窃恐非仪。”而从《轮台》曲词“共酌葡萄美酒，相抱聚蹈《轮台》”中可见《轮台》也是以酒伴舞；《杨柳枝》也是多为宴饮打令之用，《云溪友议》中说：“裴郎中諴，……与举子温岐为友……二人又为新添声杨柳枝词，饮筵竞唱其词而打令也。”白居易有《蓝田刘明府携酌相过与皇甫郎中卯时同饮醉后赠之》，其中有“貌偷花色老暂去，歌蹋柳枝春暗来”，足见《杨柳枝》也时常是酒中即兴的踏舞。

五、踏歌诗中的审美内涵及其流变

唐人诗中的踏歌，不仅仅只是宴席上的点缀，也并非只是供人欣赏的歌舞。踏歌既出于一种情感宣泄的需要，也是人生理想的外在表现。人们用踏歌来表达欢乐，也用踏歌来抒发忧思，亦用踏歌来表现洒脱，更用踏歌来体现闲适。在唐代踏歌诗中，可以较清晰地看出其中踏歌意象的审美内涵及其流变。

初盛唐时期踏歌诗以描写舞妓容色为主，着重在情境的再现。此时的诗歌尚未脱离六朝宫体的影响，在对舞蹈的描写中也主要是表现舞妓之美，只关注声色感受而忽略了对其内心情感的思考与探索。此时的踏歌诗多用描写，将舞姿、舞容一一呈现于诗中，内容主要是对美色之称赞、对升平之歌颂，思想情感十分单薄。以下面几首诗为例：

彩女迎金屋，仙姬出画堂。鸳鸯裁锦袖，翡翠帖花黄。歌响舞分行，艳色动流光。

庭际花微落，楼前汉已横。金壶催夜尽，罗袖拂寒轻。乐笑畅欢情，未半着天明。

（崔液《踏歌词》）

春景娇春台，新露泣新梅。春叶参差吐，新花重迭开。花影飞莺去，歌声度鸟来。倩看飘飖雪，何如舞袖回。

逶迤度香阁，顾步出兰闺。欲绕鸳鸯殿，先过桃李蹊。风带舒还卷，簪花举复低。欲问今宵乐，但听歌声齐。

夜久星沉没，更深月影斜。裙轻才动佩，鬟薄不胜花。细风吹宝袜，轻露湿红纱。相看乐未已，兰灯照九华。（谢偃《踏歌词》）

崔诗描写的是在室内的踏歌，用词秾丽，色彩鲜明。第一首先写舞妓出场，次写舞妓服饰，再写舞姿分行、美色夺目。第二首则写欢宴之景：歌舞宴饮，欢乐无尽，不觉之中

[1] 王昆吾著《唐代酒令艺术》，上海：知识出版社 1995 年版，第 48 页。

[2] ［唐］刘餗《隋唐嘉话》，北京：中华书局 1979 年版，第 149 页。

夜已将尽；堂前罗袖轻拂、舞姿翩跹，倏忽之间天已微明。这两首诗写的皆是宴饮中的踏歌佐酒，诗中对舞妓姿容极力称赞，又对宴席欢快气氛大力渲染。谢偃诗则写春日踏歌之景：第一首先写春景，万物复苏，娇嫩欲滴，虽有春日莺声燕舞，但皆不如舞妓的罗袖回转；第二首则写少女出闺，舞妓们逶迤成行，鱼贯而出，欲行顾步，恰是边行边踏的踏歌舞容。而“风带舒还卷，簪花举复低”之句，则直接描写了踏歌的动作；第三首进一步写舞妓情态。夜深星没，而堂中之舞气氛尤浓。舞妓的腰带随风而动，轻薄的纱衣似被露水沾湿。总之，谢诗极力表现舞妓风情，盛言其舞姿娇媚，并将眼前之舞与想象中少女踏春之景相结合，美景与美人融为一体，诗歌更显得香艳。初盛唐时期的踏歌诗还有张说《踏歌词》二首，描写元宵之夜朝廷内外狂欢的景象，其中并没有直接对踏歌的描写。诗歌因是御前口号，自然多是颂圣之词，如“花萼楼前雨露新，长安城里太平人”之句，表现出对万象更新、百姓安乐的赞美。

中唐时期的踏歌诗中不仅是对踏歌之景的描写，更是将视野转入人的内心世界。由于踏歌场合的不同，舞者的情感也是有异的。有的是表现男女恋爱的喜悦，有的则表现节日庆祝的快乐，亦有的是以踏歌之乐来反衬自身的寂寞。如刘禹锡《踏歌行》[1]写的是荆楚民间的踏歌风俗。夜暮降临，少女们在大堤上踏舞而歌，只为了等待有情人出现。踏歌是男女集会中最受欢迎的节目，在等待情人的过程中，少女们的心情也是愉悦而充满期待的。青年男女在大堤上连袂踏歌欢乐一夜，天明时人已散去，小儿还能在田间陌上拾到女子遗下的发饰。前三首诗中对踏歌的舞容直接描写的不多，却对踏歌时的欢快气氛着重渲染，勾勒出一幅夜晚踏歌相会图。而第四首诗与前三首的情感却不同。诗人在南方日暮的江边听到《竹枝》歌声，这本是村人们晚归时快乐的踏歌，却引起了诗人心中的无限悲苦，对故乡的思念使诗人对这欢乐之歌也顿生悲凄。这首诗中对诗人内心情感的关注更为明显，踏歌只是作为起兴，起到引发诗人思绪的作用。陈去疾的《踏歌行》[2]与张说《踏歌行》类似，虽也有颂圣之声，但更多了对元宵踏歌欢乐的真正感触。《荀子•乐论》中认为“夫乐者，乐也，人情之所必不免也”，即强调音乐是人们为了愉悦身心的活动。因此，对于载歌载舞的“踏歌”，其重要作用即是欢娱之情的宣泄。诗人对踏歌的描写，正是为了烘托出节日的快乐气氛。顾况《听山鹧鸪》[3]并非为踏歌而作，诗中的踏歌只是作为类似于春酒、春鸟的春日特征事物而出现的，诗人只是偶听踏歌之乐，并未见踏歌之景，但仅是踏歌的热闹乐声也足以反衬出夜的寂静与人的孤独。

晚唐至宋，踏歌诗中的情感色彩更浓，而踏歌也由实景转为虚构的意象，成为情感表现的手段。诗中或体现寂寞、冷静之感，或以踏歌颂赞丰年乐业，或以踏歌来挥洒人

[1] 刘禹锡《踏歌行》原诗其一曰：“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行。唱尽新词看不见，红霞影树鹧鸪鸣。”其二曰：“桃蹊柳陌好经过，灯下妆成月下歌。为是襄王故宫地，至今犹自细腰多。”其三曰：“新词宛转递相传，振袖倾鬟风露前。月落乌啼云雨散，游童陌上拾花钿。”其四曰：“日暮江头闻竹枝，南人行乐北人悲。自从雪里唱新曲，直至三春花尽时。”

[2] 陈去疾《踏歌行》原诗其一曰：“鸳鸯楼下万花新，翡翠宫前百戏陈。夭矫翔龙衔火树，飞来瑞凤散芳春。”其二曰：“仙跸初传紫禁香，瑞云开处夜花芳。繁弦促管升平调，绮缀丹莲借月光。”

[3] 顾况《听山鹧鸪》原诗曰：“谁家无春酒，何处无春鸟。夜宿桃花村，踏歌接天晓。”

生的无奈。如五代宋初徐铉《寒食成判官垂访因赠》有“远巷蹋歌深夜月，隔墙吹管数枝花”之句，从对昔日清明、寒食踏歌的回忆中，流露出对京城的深深留恋。又如宋王安石《踏歌行》：“宿雨清畿甸，朝阳丽帝城。丰年人乐业，陇上踏歌行。”诗歌中表现的是丰年乐业的喜悦，踏歌代表着人们手舞足蹈的欢乐。苏轼的《赠梁道人》则为踏歌赋予了另一种内涵，诗曰：“采药壶公处处过，笑看金狄手摩挲。老人大父识君久，造物小儿如子何。寒尽山中无历日，雨斜江上一渔蓑。神仙护短多官府，未厌人间醉踏歌。”[①]诗中的踏歌是醉后狂舞，是由看透世事而产生的一种超脱之感。此时的踏歌已是代表着超脱不羁的意象。

踏歌成为人生超脱的意象，来源于唐代关于蓝采和的传说。《全唐诗》卷八百六十一蓝采和《踏歌诗》注曰：“蓝采和，不知何时人。常衣破蓝衫，六銙黑木腰带，一脚著靴，一脚跣行。夏则衫内加絮，冬则卧于雪中，气出如蒸。每行歌城市乞索，持大拍板踏歌，似狂非狂。歌词极多，率皆仙意。以钱与之，或散失，亦不顾。见贫人，即与之，及与酒家。后踏歌于濠梁间酒楼，乘醉轻举，云中掷靴、衫、腰带、拍板，冉冉而去。”这里记载了唐人蓝采和飞升仙去的情景。蓝采和踏歌，似狂非狂，与常人有异，但其最终飞升，可见他的颠狂本是看破世事、洒脱放达的表现。其《踏歌》曰：“踏歌踏歌蓝采和，世界能几何。红颜三春树，流年一掷梭。古人混混去不返，今人纷纷来更多。朝骑鸾凤到碧落，暮见桑田生白波。长景明晖在空际，金银宫阙高嵯峨。”诗歌言人生短促，红颜不久，世事变幻无常，一瞬即是沧海桑田。正因为此，踏歌在其后的流传中更多了超脱之意，在文人诗词中成为固定的意象，代表着对人生短促的感叹，或是看淡尘世的超脱。除苏轼之诗外，刘辰翁《金缕曲》亦有“陌上踏歌来何暮，收得黄云如土”[②]之句，甚至清代曾国藩诗中亦曰“为臧为否两磋跎，搔首乾坤踏踏歌”[③]，以抒发对人世的感触。可见踏歌对后世的影响深远。

第四节　舞马诗——垂拱天子的升平颂歌

舞马诗在唐代舞蹈诗中数量不多，却是极特别的一类。大多数唐代舞蹈诗描写的都是人之舞，舞马诗描写的却是动物之舞。唐代乐舞的发达不仅表现在朝廷上下皆好舞成风，也表现在舞马活动的兴盛上。唐玄宗时期舞马尤盛，不仅是千秋节的代表节目，在君臣宴会、外国来朝时也时常表演。舞马与《霓裳羽衣舞》一样，已成为大唐盛世的标志。在安史乱前创作的舞马诗中，多是以升平颂圣为主；而在安史乱后的舞马诗中则包含了对开、天盛世的怀念。

《全唐诗》中的舞马诗可分为三类。一类是为舞马表演所作的舞辞。这类舞马诗有

① [宋]苏轼著《苏东坡集》（卷十四），北京：商务印书馆 1933 年版，第 28 页。
② [宋]刘辰翁撰《须溪词》（卷三），上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 178 页。
③ 见曾国藩《岁暮杂感十首》（其七），[清]曾国藩《曾国藩全集》（第十四册），长沙：岳麓书社 1986 年，第 77 页。

二组，皆为张说所作，归于“杂曲歌辞”。其中《舞马词》为六言四句，有和声，共6首；《舞马千秋万岁乐府词》则为七言八句，共3首。其二类是描写舞马的诗歌，包括初唐薛曜《舞马篇》、晚唐陆龟蒙《舞马》。其三类是涉及到舞马的诗歌，有杜甫《斗鸡》、郑嵎《津阳门诗》及王建《楼前》。

一、舞马的来源及其在唐代的发展

舞马并非唐代首创。虽然玄宗时期的舞马历来被传为盛事，事实上舞马的出现要比唐代早出许多。明·郎瑛《七修续稿•事物类》“舞马”中叙述了舞马活动的历史：“世惟知唐玄宗有舞马，而不知前已有之，非常马也。《山海经》述海外大栾之野，夏后启于此舞九代马。宋大明五年，河南国进赤龙驹，能拜伏善舞。唐中宗景龙间，文馆记有舞马。又《异物志》云：大宛有解人语、知音律者，观此，自有一种，其来久矣。《广川画跋》以马异于今也，或角或距，朱尾白鬣，亲见其图矣，胡未能述其真。”[①]文中可见舞马在《山海经》中即有记载，而且夏启舞“九代马”亦成为与舞马相关的诗文中常用的典故。《山海经》的记载或属虚妄，但南朝宋时河南国进献舞马则是确有史料可依的。《南史•宋本纪》、《宋书•孝武帝本纪》皆记载大明三年西域献舞马。又《北史吐谷浑传》亦曰：“西魏大统初，周文遣仪同潘浚喻以逆顺之理，于是夸吕再遣使献能舞马及羊、牛等。”[②]而《梁书•张率传》亦称梁建武四年三月朝廷禊饮于华光殿，河南国献舞马，张率等奉命作赋以记之。[③]可见在南北朝时期朝廷已经有舞马了，但是此时的舞马皆是由异域进贡，而并非由宫中教习。至于明代方以智认为“鹤舞马舞，《竹书》穆天子传有之”[④]，则更是出于杜撰。

但训习马匹亦非唐代才出现。曹植《上魏文帝表》曰：“臣于先武皇帝世，得大宛紫骍马一匹，形法应图，善持首尾。教令习拜，今辄已能拜。又能行，与鼓节相应，谨以奉献。”[⑤]可见曹植亦曾训马，但仅是以简单的跪拜动作教之，使马能够在行走时合于鼓点节拍。可见此时的马技是远不能与唐代的舞马相比的。马舞在唐代发展成一个高峰，此时不仅舞马数量众多，训马技术也十分高超，从诗文及史料中时常可见舞马的记载。将唐代的舞马资料整理，可以看出当时舞马活动的发展情况：

> （景龙）三年，宴吐蕃使于承庆殿，……殿中奏蹀马之戏，宛转中律。遇作《饮酒乐》者，以口衔杯，卧而复起。吐蕃大惊。（武平一《景龙文馆记》）[⑥]
>
> 玄宗又尝以马百匹，盛饰分左右，施三重榻，舞《倾杯》数十曲，壮士举榻，

---

① [明]郎瑛《七修类稿》，北京：中华书局1959年版，第827页。
② [唐]李延寿撰《北史》（卷九十六），北京：中华书局1974年版，第3187页。
③ [唐]姚思廉《梁书》（卷三十三），北京：中华书局1974年版，第329页。
④ [明]方以智《通雅》（卷三十），北京：中国书店1990年版，第359页下。
⑤ [魏]曹植《曹植集校注》（卷二），北京：人民文学出版社1984年版，第310页。
⑥ 见《唐声诗》引宋程大昌《程氏考古编》卷九所载《文馆记》，任半塘著《唐声诗》（下），上海：上海古籍出版社2006年版，第306页。

马不动。乐工少年姿秀者十数人，衣黄衫、文玉带，立左右。每千秋节，舞于勤政楼下，后赐宴设酺，亦会勤政楼。(《新唐书•礼乐志》

（天宝十五年六月）十七日，甲午，陷西京。……禄山以车辇乐器及歌舞衣服，迫协乐工，牵制犀象。驱掠舞马，遣入洛阳，复散于北。向时之盛扫地矣！（唐姚汝能《安禄山事迹》）

（贞元四年春）宴群臣于麟德殿，设《九部乐》，内出舞马，上赋诗一章，群臣属和。(《旧唐书•德宗本纪》)[①]

从上述史料记录可见，中宗时期已经有舞马表演，而且是在接见外来使臣时使用，以起到震慑夷帮的作用，从《文馆记》的记载看来，此时的舞马表演已有了随曲而舞、衔杯祝酒的动作，确实令人惊叹。薛曜《舞马篇》即可能记此时舞马。玄宗时期舞马活动大盛。从《新唐书•礼乐志》记载来看，此时的舞马不仅数量更多，而且盛装打扮，所用舞曲多为《倾杯乐》，且有数十曲。而且此时亦有人舞的参与，舞马的动作也更加复杂了。《通典•乐六》亦曰："若寻常飨会，先一日具坐立部乐名。……及会，先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏蹀马，次奏散乐。[②]可见此时的舞马表演不仅用于接待使臣，亦用于朝会，当然多数情况下仍是用于玄宗千秋节贺寿。唐代舞马在安史乱中大量散佚，相当部分被安禄山所掠。其后舞马流入民间，至肃宗时多方搜求，亦只得少数，大多数舞马已经流失。[③]德宗时期力振礼乐，舞马表演一度恢复，不仅有贞元四年奏《九部乐》并出舞马的记载，而且《通典》亦曰"今翔麟、凤苑厩有蹀马，俯仰腾跃，皆合曲节，朝会用乐，则兼奏之"[④]。杜佑《通典》成书于贞元十七年，可见德宗时的舞马表演还是很常见的。但其后再不见关于舞马的记录。德宗时期的舞马表演亦只是昙花一现。概言之，唐时舞马在安史乱前极盛，而在乱后即迅速衰落，最终消失了。

二、从舞马诗看唐代舞马表演

唐代舞马虽然是动物表演，但是其技艺高超不输人舞。唐代舞蹈诗中有许多对舞马的记载，结合其它文字记录，可以对唐代舞马的场景、舞容做一大致了解。舞马所用马匹并非中原出产，而是自异域而来；舞马的表演场合主要是千秋节，此外亦用于朝会及接待蕃使。为表现大唐鼎盛的气势，马匹在表演时经过了精心的打扮与装饰，往往披金戴银，十分华丽。唐代舞马的乐曲主要是《倾杯乐》，偶尔也有其它乐曲。而舞马的舞容丰富多彩，除最简单的应节踏蹄外，亦有跪行上寿、八佾成形、腾跃鼓舞、登床而舞、终宴衔杯等动作，确实令人叹为观止。

[①] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷十三），北京：中华书局 1975 年版，第 364 页。

[②] [唐]杜佑撰《通典》（卷一百四十六），北京：中华书局 1984 年，第 3730 页上。

[③] 《安禄山事迹》曰："肃宗克复，方散求于人间，复归于京师，十得二三。"[唐]姚汝能《 安禄山事迹》（卷下），上海：上海古籍出版社 1983 年版，第 36 页。

[④] [唐]杜佑撰《通典》（卷一百四十五），北京：中华书局 1984 年，第 3709 页上。

舞马诗中对唐代舞马的来源有所有记录。张说《舞马千秋万岁乐府词》称“天马来仪自海西”，是用汉武帝得乌孙、大宛的良马之典。《史记•大宛列传》记载：汉武帝初得乌孙马，名曰天马，后得大宛汗血马，“益壮，更名乌孙马曰西极，名大宛马曰天马”。[①]乌孙、大宛皆西域强国，尤其是大宛，特产名马，有传说称其所产马出汗如血，为天马之后。薛曜《舞马篇》亦曰“不辞辛苦来东道，只为箫韶朝夕闻”，可见此时的表演用马是从塞外而来。舞马作为一项艺术性极强的表演活动，对马种有严格的要求。唐代舞马所用马匹必须体形健美、外貌威武、富于灵性，才能在表演时给人美感。中原所产之马体格矮小，是不符合人们在观赏舞马时的审美标准的。

但唐代舞马所用马匹并非全部由西域进献。唐前善舞之马皆来自西域，而唐代此类马匹的来源有两种，一是西域进献的良马，一是西域之马在中原产育的后代。唐时官用马匹虽是中原所出，但却是西域良种。《唐会要》曰：“康国马，康居国也，是大宛马种，形容极大。武德中，康国献四千匹。今时官马，犹是其种。”[②]“玄宗尝命教舞马四百蹄，各为左右，分为部目，为某家宠，某家骄。时塞外亦有善马来贡者，上俾之教习，无不曲尽其妙。”[③]可见玄宗时期的舞马来源中，外国进献只能算一小部分，大多数的马匹是西域之马的后代。陆龟蒙《开元杂题七首•舞马》诗曰：“月窟龙孙四百蹄”，明代陈耀文考证曰：“月窟，即指月氏之国。”[④]或有学者认为“月窟”指西方月亮归宿之处，即借指西域地区。无论依从哪种说法，至少“月窟龙孙”指出了善舞之马的西域血统是可以肯定的。

从唐代舞马诗来看，舞马的主要表演场合为千秋节，而在朝会及宴请蕃使时亦常出现。张说《舞马千秋万岁乐府词》作于玄宗开元十七年，从题目以及诗歌开篇的“金天诞圣千秋节，玉醴还分万寿觞”之句，皆可见舞马主要用于千秋节为玄宗祝寿之用。王建《楼前》亦曰：“天宝年前勤政楼，每年三日作千秋。飞龙老马曾教舞，闻著音声总举头。”玄宗诞于八月五日，朝廷令以此日为千秋节，休假三日，天下诸州咸令宴乐。[⑤]郑嵎《津阳门诗》诗注亦曰：“上始以诞圣日为千秋节，每大酺会，必于勤政楼下使华夷纵观。……又设连榻，令马舞其上，马衣纨绮而被铃铎，骧首奋鬣，举趾翘尾，变态动容，皆中音律。”是以诗中亦有“马知舞彻下床榻，人惜曲终更羽衣”之句。因此舞马是千秋节的固定节目。其它文字资料也有千秋节舞马的记载。《明皇杂录》曰：“玄宗尝命教舞马四百蹄，……时塞外亦有善马来贡者，上俾之教习，无不曲尽其妙。……每千秋节，命舞于勤政楼下。”钱起《千秋节勤政楼下观舞马赋》等赋作亦对千秋节时的舞马有详尽的描述。可见玄宗时舞马表演频繁，尤以千秋节最盛。

[①] [汉]司马迁撰《史记》（卷一百二十三），北京：中华书局 1950 年，第 654 页。
[②] [宋]王溥撰《唐会要》（卷七十二），北京：中华书局 1955 年版，第 1306 页。
[③] 见[唐]郑处诲撰《明皇杂录》（补遗）。[五代]王仁裕撰，丁如明辑校《开元天宝遗事十种》，上海：上海古籍出版社 1985 年版，第 34 页。
[④] [明]陈耀文撰《正扬》（卷三），《四库全书》（第 856 册），上海：上海古籍出版社 1987 年版 ，第 102 页。
[⑤] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷八），北京：中华书局 1975 年版，第 193 页。

但并非所有的舞马诗皆是为千秋节而作，在朝会及宴请蕃使时也常有舞马表演。唐代舞马表演在其它场合亦常有出现。张说《舞马词六首》即可能作于玄宗设千秋节之前。诗中曰“二圣先天合德，群灵浮河献图”，将睿宗、玄宗称为“二圣”，是以诗歌当作于先天时期。睿宗崩于开元四年，而据《旧唐书•玄宗本纪》载，开元十七年“上以降诞日，宴百僚于花萼楼下，百僚表请以每年八月五日为千秋节”，可见张说作此诗时朝廷还未设千秋节。薛曜《舞马篇》亦当作于玄宗颁设千秋节之前。薛曜生卒年无考，史书中对其最后的记载是久视元年（700）五月侍从武则天游石淙，作诗《奉和圣制夏日游石淙山诗》，其后行踪并无记载，可能即卒于长安末年。因此，《舞马篇》也当是于玄宗之前所作。事实上，唐代朝会及宴请蕃使时常设舞马，如武平一《景龙文馆记》即记载中宗时于传庆殿宴吐蕃时出舞马。但必须指出的是，舞马活动在玄宗时期确实达于鼎盛，此时不仅舞马数量巨大，而且表演更为频繁。《资治通鉴》曰：“上皇每酺宴，先设太常雅乐坐部、立部，继以鼓吹、胡乐、教坊、府县散乐、杂戏；又以山车、陆船载乐往来；又出宫人舞《霓裳羽衣》；又教舞马百匹，衔杯上寿；又引犀、象入场，或拜，或舞。[①]可见玄宗时几乎每次大型宴酺皆有舞马表演。

从舞马诗中亦可以看出唐代舞马极重装饰。薛曜《舞马篇》曰：“咀衔拉铁并权奇，被服雕章何陆离。紫玉鸣珂临宝镫，青丝彩络带金羁。”舞马们的马嚼子造型奇特，当然是为了审美的需要。而舞马身上亦披着彩绣华丽的锦服，如同人穿着美丽的舞衣。马笼头上饰有玉制装饰，在舞动时清脆作响。而马的缰绳则用五彩丝带编成，配上金制的笼头，华丽无比。玄宗时的舞马打扮得更加华丽：“衣以文绣，络以金银，饰其鬃鬣，间杂珠玉”，舞马不仅套着以金银装饰的笼头，还披着织有花纹的锦缎，鬃鬣亦经过细心的编结，其中饰有珠玉。舞马本为良种，体格健壮高大，又加上如此打扮，确实华美威武恍若天降，难怪舞马诗中常将其以“天马”、“龙种”相称。

唐代舞马诗对舞马的乐曲也有记录。唐代舞马的乐曲主要为《倾杯乐》，但也有其它乐曲。《倾杯乐》在太宗时即已出现。《唐会要•谯乐》曰：“贞观中，有裴神符者，妙解琵琶。初唯作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗深爱之。”[②]但太宗时的《倾杯乐》还是琵琶曲，至玄宗时方于千秋节作为舞马之用。《明皇杂录》即称玄宗时舞马之曲谓《倾杯乐》，而且有数十回，体式宏大。任半塘《唐声诗》认为：“马舞至玄宗朝而始盛，多演于千秋节。惟所用歌词兼及六言之倾杯曲，不限于七言之舞马词。”[③]可见舞马所用曲词有七言，亦有六言，而且《倾杯乐》与《舞马词》是两支不同的乐曲。《倾杯乐》为六言歌词，许敬宗《上恩光曲歌词启》曰：“窃寻乐府雅歌，多皆不用六字。近代有《三台》、《倾杯乐》等艳曲之例，始用六言。”[④]而舞马所用的七言歌词未有详细资料记载，仅舞马诗中张说的《舞马千秋万岁乐府词》可为一例。近人冒广

① [宋]司马光撰《资治通鉴》（卷二百一十八），北京：中华书局 1959 年版，第 6997 页。
② [宋]王溥撰《唐会要》（卷三十三），北京：中华书局 1955 年版，第 610 页。
③ 任半塘著《唐声诗》（上册），上海：上海古籍出版社 2006 年版，第 316 页。
④ [清]董诰编《全唐文》（卷一百五十二），北京：中华书局 1983 年版，第 1550 页上。

生《倾杯考》认为张说《舞马词》即为玄宗时期《倾杯乐》[1]，但未有确凿的证据，二者最大的相同之处在于皆为六言。《倾杯乐》作为佐酒曲目，在日常宴饮中也偶有出现，并非仅用于舞马。如中唐鲍溶《范真传侍御累有寄，因奉酬十首》"玉管倾杯乐，春园斗草情"，此处即提及吹奏《倾杯乐》。从唐代舞马诗来看，舞马时亦有其它乐曲，张说《舞马千秋万岁乐府词》有"试听紫骝歌乐府"之句，可见《紫骝马》也是舞马曲。《紫骝马》为乐府旧题，《乐府诗集》将其归于"梁横吹曲辞"，称其"盖从军久戍，怀归而作也"，[2]其中多征戍怀人之作。此外，明代郎瑛称"明皇教舞马百驷，……舞曲谓之《倾杯乐》、《升平乐》，凡十数曲"，可见《升平乐》亦用于舞马。《文馆记》称中宗时舞马"遇作饮酒乐者，以口衔杯，卧而复起"，可见《饮酒乐》亦为舞马之曲。

舞马诗中对舞马表演的舞容多有描写，其中张说的《舞马词》及《舞马千秋万岁乐府词》、薛曜《舞马篇》皆是记录唐代舞马的名篇，从这些诗歌中可以窥见舞马表演的大致情景，在此将三组诗收录于下：

舞马词

张说

万玉朝宗凤扆，千金率领龙媒。眄鼓凝骄躞蹀，听歌弄影徘徊。（圣代升平乐）

天鹿遥征卫叔，日龙上借羲和。将共两骖争舞，来随八骏齐歌。（圣代升平乐）

彩旄八佾成行，时龙五色因方。屈膝衔杯赴节，倾心献寿无疆。（四海和平乐）

帝皂龙驹沛艾，星兰骥子权奇。腾倚骧洋应节，繁骄接迹不移。（四海和平乐）

二圣先天合德，群灵率土可封。击石骖驔紫燕，摐金顾步苍龙。（四海和平乐）

圣君出震应箓，神马浮河献图。足踏天庭鼓舞，心将帝乐踌蹰。（四海和平乐）

舞马千秋万岁乐府词

张说

金天诞圣千秋节，玉醴还分万寿觞。试听紫骝歌乐府，何如騄骥舞华冈。连骞势出鱼龙变，蹀躞骄生鸟兽行。岁岁相传指树日，翩翩来伴庆云翔。

圣王至德与天齐，天马来仪自海西。腕足齐行拜两膝，繁骄不进蹈千蹄。髤髵奋鬣时蹲踏，鼓怒骧身忽上跻。更有衔杯终宴曲，垂头掉尾醉如泥。

远听明君爱逸才，玉鞭金翅引龙媒。不因兹白人间有，定是飞黄天上来。影弄日华相照耀，喷含云色且徘徊。莫言阙下桃花舞，别有河中兰叶开。

舞马篇

薛曜

星精龙种竞腾骧，双眼黄金紫艳光。一朝逢遇升平代，伏皂衔图事帝王。我皇盛德苞六宇，俗泰时和虞石拊。昔闻九代有馀名，今日百兽先来舞。钩陈周卫俨旌旄，钟鎛陶匏声殷地。承云嘈囋骇日灵，调露铿鋐动天驷。奔尘飞箭若麟螭，蹑景

[1] 任半塘著《唐声诗》（上册），上海：上海古籍出版社2006年版，第308页。

[2] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷二十四），上海：上海古籍出版社1998年版，第292页。

追风忽见知。咀衔拉铁并权奇，被服雕章何陆离。紫玉鸣珂临宝镫，青丝彩络带金羁。随歌鼓而电惊，逐丸剑而飙驰。态聚⻊甫还急，骄凝骤不移。光敌白日下，气拥绿烟垂。婉转盘跚殊未已，悬空步骤红尘起。惊凫翔鹭不堪俦，矫凤回鸾那足拟。蘅垂桂裛香氛氲，长鸣汗血尽浮云。不辞辛苦来东道，只为箫韶朝夕闻。阊阖间，玉台侧，承恩煦兮生光色。鸾锵锵，车翼翼，备国容兮为戎饰。充云翘兮天子庭，荷日用兮情无极。吉良乘兮一千岁，神是得兮天地期。大易占云南山寿，趁趕共乐圣明时。

以上几首舞马诗篇幅皆较大，对唐代舞马的舞容有较详细的描述，从中可以概括出马舞具有如下特征：其一，蹀躞应节。“蹀躞”即马之小步往来之貌。按照节拍小步踏行，这是舞马的最基本动作，是以舞马又称“蹀马”。张说诗曰“眄鼓凝骄蹀躞，听歌弄影徘徊”、“蹀躞骄生鸟兽行”，即是对舞马小步应节而舞的描写。《明皇杂录•补遗》称舞马“奋首鼓尾，纵横应节”，即舞马蹀躞之貌。陆龟蒙《开元杂题七首•舞马》中亦有“骄骧轻步应金鞞”之句，亦是描写了舞马踏节之姿。其二，跪行拜寿，终宴衔杯。张说《舞马词》中“屈膝衔杯赴节，倾心献寿无疆”即写出了舞马祝寿的情形。这是舞马表演的代表性动作，因其多用于千秋节等大型朝会，衔杯跪行即为祝酒庆贺之意，亦体现出舞马的训练有素及出色灵性。《文馆记》中记载舞马以口衔杯、卧而复起，曾使惯于训马的吐蕃族使者大惊；《资治通鉴》亦称玄宗时有“舞马百匹，衔杯上寿”。同样，张说诗中“腕足齐行拜两膝，繁骄不进蹈千蹄。……更有衔杯终宴曲，垂头掉尾醉如泥”，更是对舞马拜寿的详细描写，它们不仅衔杯祝酒，而且在终宴时亦作烂醉如泥之状，酣态可鞠，增加了舞马表演的观赏性及趣味性。其三，腾跃鼓舞，变换队形。唐时舞马表演中所用马匹数量较多，尤其是玄宗时期，酺会常用舞马三十匹[1]，而数量多时甚至达到百匹（四百蹄）。从“鬃鬐奋鬣时蹲踏，鼓怒骧身忽上跻”、“腾倚骧洋应节”等诗句来看，舞马在节奏急促激烈时或蹲或起，或腾或舞，动作变化极多。《舞马篇》中更是对舞马缓急相间的舞姿作了出色的描写：“随歌鼓而电惊，逐丸剑而飙驰。态聚⻊甫还急，骄凝骤不移。光敌白日下，气拥绿烟垂。婉转盘跚殊未已，悬空步骤红尘起。惊凫翔鹭不堪俦，矫凤回鸾那足拟。蘅垂桂裛香氛氲，长鸣汗血尽浮云。”不仅如此，舞马在表演时还会变换队形，以追求千变万化的视觉效果。“将共两骖争舞，来随八骏齐歌”，“彩旄八佾成行，时龙五色因方”，从诗句中可见马匹时而两两共舞，时而八骏齐舞，时而排成八佾，时而成为五方之阵，确实令人眼花缭乱。其四，登床上榻，旋转如飞。这是舞马表演中的高难度动作，或者仅有其中技艺高超者登榻，而其它舞马仍于平地起舞。张说诗曰“鬃鬐奋鬣时蹲踏，鼓怒骧身忽上跻”，即形容舞马在乐曲高潮时登榻而舞。杜甫《斗鸡》诗亦有“舞马既登床”之句，郑嵎《津阳门诗》亦曰“马知舞彻下床榻”，都是指舞马登床上榻而舞。《旧唐书•音乐志》记载：“日旰，即内闲厩引蹀马三十匹，

[1] [宋]李上交《近事会元》（卷四）曰：“唐明皇开元中，三宴日诸乐戏外，有舞马三十匹为《倾杯乐曲》，奋首鼓尾，纵横应节。”见上海师范大学古籍整理研究所编《全宋笔记》（卷四），郑州：大象出版社 2012 年版，第 133 页。

《倾杯乐曲》，奋首鼓尾，纵横应节。又施三层板床，乘马而上，抃转如飞。”可见舞马时设三层板床，驯马者乘马而上，旋转如飞。群马登床自然是不可能，因此登床者应仅限于少数技精者。《新唐书•礼乐志》亦记：“玄宗又尝以马百匹，盛饰分左右，施三重榻，舞《倾杯》数十曲，壮士举榻，马不动。乐工少年姿秀者十数人，衣黄衫、文玉带，立左右。”可见有时仅是舞马登榻作出某种姿式，壮士举榻而马保持姿式不动，而驯马者及乐工并不随马而登床。舞马登床的记载多见于玄宗时期，既是舞蹈，又类于杂技，可见玄宗时的舞马技艺已达到相当高的境界。

三、唐代舞马诗的主题

舞马为酺宴而设，是以舞马诗也多是应制之作，因此其主题皆为颂圣称德。而在安史乱后的几首涉及舞马的诗歌中，主题则有所拓展，主要表现的是诗人对开、天盛世的回忆与留恋，以及对安史之乱的深刻反思。

《全唐诗》中直接描写舞马的诗篇皆是为垂拱天子而作的升平颂歌。从张说《舞马词六首》来看，诗中极力赞颂天下太平和乐，而《全唐诗》卷八十九所录诗中，每首之后皆有和声，前两首为“圣代升平乐”，后四首为“四海和平乐”，从中可见出诗歌的主题。而张说《舞马千秋万岁乐府词》本为千秋节献寿之作，自然极力表现君主诞辰的祥瑞气氛。其中第一首以各种意象烘托祥瑞之气，第二首则大力赞美君主有德，第三首以良马喻良才，称扬玄宗爱才，并以众马齐舞比喻众才来归。唐代舞马诗以咏舞马为主，而舞马表演本身即是为了粉饰太平的需要。《尚书•舜典》曰：“帝曰：‘夔，命汝典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。……八音克谐，无相夺伦，神人以和。’夔曰：‘于！予击石拊石，百兽率舞。’”各种兽类随着音乐相率起舞是帝王至德、时代清明的象征。而唐代舞马兴盛时，正是国力最盛的时代。此时异域各邦争相朝贡，善舞良马即是西域蕃邦的主要进献特产。因此，唐代舞马是唐王朝对周边诸邦的威慑力的体现。此外，舞马表演虽然源于西域民族，但唐代舞马的高超技能已远远超越了边境游牧民族对马匹的驯化，因此在接待使臣的场合中出示舞马也对来使产生了极大的震憾。从各方面皆可得知，唐代舞马是一种国运昌盛的表现，而表演时营造的祥瑞气氛亦是为显示国力。

舞马诗中颂圣主题的表现手法可以归纳为以下三类：首先，诗歌中极力美称舞马，以起到烘托宴会气氛、美化唐王朝的作用。在舞马诗中，对马匹的美称层出不穷。以张说《舞马词六首》来看，几乎每一首皆有对舞马的美称。其一称马为“龙媒”，即用《汉书•礼乐志》“天马徕龙之媒”的典故，颜师古注引应劭语曰“天马乃神龙之类，今天马已来，此龙必至之效也”[①]。其二将舞马比为“日龙”。“日龙”本为神话中为太阳驾车之龙，诗中则由马之驾车而将二者相比。其三则称舞马为“时龙”，出自《易•乾》之“时

[①] [汉]班固撰《汉书》（卷二十二），北京：中华书局 1962 年版，第 1045 页。

乘六龙以御天”，因此后人多将天子御马称为“时龙”。其四则将舞马称为“骥子”，即良马之名。其五则称马为“苍龙”，而其六则以“河图洛书”之典，称舞马为“神马”。同样，在其《舞马千秋万岁乐府词》中亦多有骏马的美称，如“紫骝”、“騄骥”、“天马”、“繁骄”、“龙媒”等。这些美称既赞美舞马的骏美，同时亦起到烘托王朝盛世的作用，对舞马之主亦表现出赞美之意。其次，舞马诗中多以祥瑞气象隐喻天下太平。这一手法多在奉和应制诗中出现。“天鹿遥征卫叔”句中，“天鹿”即祥瑞纯善之兽。《瑞应图》曰：“天鹿者，纯善之兽也。道备则白鹿现。”[①]诗中将舞马比作天鹿，以其祥瑞之兆委婉赞扬君主圣德道备。而“圣君出震应箓，神马浮河献图”则以《礼记》中“河出马图”之典喻当今帝王清明。孔疏曰“伏羲氏有天下，龙马负图出于河，遂法之，画八卦”，可见“河出马图”亦是得遇明君的祥瑞之兆。这一典故在舞马诗中时常使用，如《舞马篇》亦曰“一朝逢遇升平代，伏皂衔图事帝王”。最后，唐代舞马诗亦直接鼓吹君主的盛德。许多诗句并未使用隐晦的借喻，而是将对君主的赞美直述其中，起到称颂太平的作用。如张说《舞马词》曰：“二圣先天合德，群灵率土可封”，诗句称睿宗、玄宗为二圣，并赞时世清明，万物皆贤，尽可获得封赏。此外，《舞马千秋万岁乐府词》亦曰“圣王至德与天齐”，《舞马篇》 亦有“我皇盛德苞六宇”等句，这些对君主的直接赞美难免显得过于直露和谄媚。

还有一类舞马诗的主题表现为感叹乱世、流连往昔。除在观赏舞马表演时的应制之作外，唐代舞马诗还有作于安史之乱之后的篇章。诗人经历丧乱，感叹舞马的衰落，对开元、天宝之世不禁深深怀念。而同时，诗人立足于历史视野之中，由舞马的兴衰而思及王朝的衰落，其中也蕴含着对玄宗享乐误国的谴责。陆龟蒙《开元杂题七首》皆为歌咏开元旧事，有“玉龙子”、“照夜白”、“舞马”、“杂伎”等共七篇，每篇咏一事物。其《舞马》诗曰：“月窟龙孙四百蹄，骄骧轻步应金鞞。曲终似要君王宠，回望红楼不敢嘶。”其中仅用白描，刻画出舞马之灵性，但由舞时热闹而至曲终邀宠，给人以落寞之感。又杜甫《斗鸡》诗曰：“斗鸡初赐锦，舞马既登床。帘下宫人出，楼前御柳长。仙游终一閟，女乐久无香。寂寞骊山道，清秋草木黄。”诗作于大历元年，描写了玄宗时代斗鸡、舞马的盛事。诗歌初写斗鸡、舞马热闹至极，又以宫人舞《破阵乐》进一步烘托气氛。但五六句急转直下，写玄宗离世，女乐久停，唯见骊山道中草木枯黄。诗歌以乱前之盛与乱后之衰作对比，在深深的惋惜中包含着对统治者之荒淫的批判。同样，郑嵎《津阳门诗》中力图再现开、天盛世，将其与乱后的萧条形成强烈的对照；而王建《楼前》则以叙述的方式描写了舞马的经历，“飞龙老马曾教舞，闻著音声总举头”，时世已改而马犹不知，令人叹息。《明皇杂录•补遗》曰：“其后上既幸蜀，舞马亦散在人间。禄山常观其舞而心爱之，自是因以数匹置于范阳。其后转为田承嗣所得，不之知也，杂之战马，置之外栈。忽一日，军中享士，乐作，马舞不能已。厮养皆谓其为妖，拥篲以

[①] 见《艺文类聚》引《瑞应图》“天鹿”之典曰：“鹿者纯善之兽也，道术得则白鹿见。王者明惠及下，则见。”［唐］欧阳询《艺文类聚》（卷九十九），北京：中华书局 1965 年版，第 1712 页。

击之。马谓其舞不中节，抑扬顿挫，犹存故态。厩吏遽以马怪白承嗣，命箠之甚酷。马舞甚整，而鞭挞愈加，竟毙于枥下。时人亦有知其舞马者，惧暴而终不敢言。”[1]舞马对音乐的敏感本是盛世时代苦练的结果，乱后却为人不识，反招杀戮。《楼前》诗中之马的命运虽不至于此，但舞马的应节举头习惯仍然反衬出安史乱后的寂寞，引人无尽的思考。

小 结

唐诗中涉及胡旋舞、胡腾舞的篇章不多，却是研究这两种舞蹈的重要资料。这两类舞蹈诗皆对舞容、舞者服饰及舞蹈的来源背景有十分详尽的描写，其中包含着许多重要的信息。胡旋舞诗、胡腾舞诗皆是以描写诗歌作为切入点，表达了诗人对世事的关注，寓有极强的讽谏意味。这两类舞蹈因为来自西域，使诗人们在描写时也将注意力集中到西域的时局变幻之中，诗歌不仅有对舞蹈的细致描写，更有对政治的深刻思考。

唐代剑舞诗展现的是剑舞的俊朗刚健。国力的强盛使唐人充满自信，而豪侠之气更体现出唐人重气尚侠、慷慨洒脱的精神面貌。唐代直接描写剑舞的诗歌不多，但从中亦可见到剑舞的慷慨舞容与发展变化。随着剑舞由单人独舞向大型群舞的变化，唐代剑舞诗中描写的内容也由重剑术技巧而变为重气势场面。剑舞与其它舞蹈不同，它不仅是一种表演性的舞蹈，更是一种心灵的寄托，亦是唐人豪情的外在体现。因此，许多的剑舞诗并不以剑舞动作描写为目的，而是重在表现其中所蕴含的唐人风貌。唐代剑舞是唐人英姿的艺术展现，而唐代剑舞诗就是对唐人气质的歌颂。

唐代的踏歌不仅仅是舞姿简单、参与性强的舞蹈，也具有固定的动作及程式。从上古发展至唐代，踏歌的功能也经历着从娱神向娱人的转变，由最初的祭祀之舞变成酒宴歌舞。从唐代踏歌诗中不仅可以窥见踏歌的舞容，亦可以见出踏歌在当时流传的广泛。村人以踏歌来结伴交友，舞妓们踏歌以佐酒助兴，而士人踏歌则是为了宣泄心中的情感。踏歌不仅仅流行于唐代，宋代诗文中也有许多关于踏歌的记载。唐人赋予踏歌的精神内涵在宋代文人诗词中更成为一种固定的意象，代表着对人世的感叹，也表现了诗人的洒脱之意。

唐代舞马诗不多，但其中包含的信息量极大，对舞马的来源、舞马所用乐曲、舞马活动的发展情况以及舞马的舞容皆有记述，是研究唐代舞马的重要资料。唐代舞马诗的主题比较单一，安史乱前的诗作全为颂圣应制，而安史乱后涉及舞马活动的诗歌则皆包含有对昔日繁华的追念。唐代舞马是国运昌盛的显示，因此在舞马诗中亦竭力营造祥瑞的气氛，而一旦舞马活动不再繁盛，则引起诗人的深深叹息。

[1] [五代]王仁裕撰，丁如明辑校《开元天宝遗事十种》，上海：上海古籍出版社 1985 年版，第 35 页。

第八章　唐代舞蹈诗分类研究（下）

唐代舞蹈诗不仅包含有描写舞蹈的诗歌，还包含着大量的舞曲歌词及咏舞姬诗。这些舞词有的继承于前代，内容以描写舞容为主，如《白纻词》；有的则本是民间小调，由于文人的加工润色而得以迅速流传，一时成为流行曲目，并产生了相应的舞蹈，如《杨柳枝》；有的是民间踏歌之曲，同样由于文人的创作而具有了更大的审美意义，如《竹枝词》。而在唐代咏舞姬诗中，数量最多、最成系统的则是铜雀台诗。诗歌虽然描写的是汉魏铜雀妓的生活状态，却也是对唐代舞妓生活境况的暗示。铜雀台系列诗歌反映出唐人的价值观念，流露出诗人的人文情怀，在唐代舞蹈诗中具有极高的艺术价值。

第一节　《白纻词》——舞者之美的颂歌

“白纻”是一种细白织品，产于吴地，同时亦是一种吴地歌舞名。唐代《白纻舞》既流行，诗人作《白纻词》也较多。《白纻词》虽为古调，在唐代却发展至一个新的阶段，不仅是配舞而演唱的歌辞，亦常常是清唱无舞的小曲。唐代《白纻》在许多场合皆有之，有时是用作宴饮送酒，如陆龟蒙“强歌非白纻，聊以送馀醺”(《又次前韵酬广文》)；有时是村郊野唱，如羊士谔“亭上一声歌白苎，野人归棹也行迟”（《野望二首》）；或是士人咏情，如李商隐“烟幌自应怜白纻，月楼谁伴咏黄昏”（《汴上送李郢之苏州》），亦有释子离歌，如皎然“离歌纷白苎，候骑拥青丝”（《送裴判官赴商幕》）等。正如任半塘先生所言：“唐人歌白纻甚盛，亦有野唱精唱之别。或出艺人妙啭，或出醉客高歌，或用在离筵，或托抒乡思。”[①]总之，《白纻舞》与《白纻词》亦是唐代艺术的瑰宝。除《白纻词》外，唐代舞蹈诗中还有一些涉及《白纻舞》的篇章，因为其中的内容与舞蹈相关，本章也将其作为研究对象。

首先将唐代舞蹈诗中《白纻词》及其相关诗歌的创作情况作一概述。唐代《白纻词》又称《白纻歌》、《白苎词》，虽然在舞蹈诗中占有的比例不大，但艺术水平极高。唐代《白纻词》大多风格绮艳，长于描写、抒情，其中以崔国辅《白纻词二首》、李白《白纻词》及王建《白纻歌》为代表作；《全唐诗》中又有少量与《白纻舞》相关的诗歌，如元稹《痁卧闻幕中诸公征乐会饮，因有戏呈三十韵》、鲍溶《寒夜吟》、李群玉《长沙九日登东楼观舞》等，这类诗歌数量虽少，但也为后人展示了唐代《白纻舞》的相关情况。除此之外，《全唐诗》中还有20余首诗歌言及“白纻”，但并不是舞蹈诗，一类诗歌中“白纻”是作为织品之名出现，如张籍《江南曲》“江南人家多橘树，吴姬舟上织白纻”、李白《湖边采莲妇》“小姑织白纻，未解将人语”等；另一类诗歌中则涉及《白纻辞》，但此时的“白纻”或是作为歌曲清唱，或是文人偶尔作词，也并没有舞蹈，如

[①] 任半塘著《唐声诗》（下册），上海：上海古籍出版社2006年版，412页。

李益《春行》“落日青丝骑，春风白纻歌”，温庭筠《洞户二十二韵》“旧词翻白纻，新赋换黄金”等。这部分诗歌虽不是舞蹈诗，但对吴地的风俗民情有所描述，对《白纻词》在唐代的创作情况也有所揭示，因此也是研究《白纻舞》诗时的重要资料。

一、《白纻舞》的渊源及其在唐代的发展

《白纻舞》本起于吴地民间，从相关资料来看，汉末时即已出现。吴地盛产白纻，织布女工在劳动之时以歌舞赞美自己的劳动成果，这便是最早的《白纻舞》。[①]又由于白纻的质地轻白细腻、皎洁如银，很适合制作舞服，因此《白纻舞》在吴地迅速流行起来。晋南北朝宫廷享乐盛行，而《白纻舞》也由朴素的民间乐舞被改制成装饰华艳的宫廷乐舞，至萧梁时期，《白纻舞》已成为著名宫廷乐舞，不仅舞态艳丽，而且装饰华奢，成为一种极力彰显女性之美的舞蹈。发展至唐代，《白纻》进一步流行，但已不再如前代是与舞蹈紧密结合的舞辞。唐代的《白纻》不仅有舞姿，在许多时候亦只是用于清唱，并没有舞蹈与之相伴。《白纻词》作为乐府古辞，在发展中也如大多数乐府歌辞一样，最终成为了单纯的案头文学作品。所以，在唐代诗歌中虽然多有“白纻”出现，但并非都是舞蹈诗。从历代创作的《白纻词》中可以大致窥见《白纻舞》的发展变化。

《晋白纻舞歌诗》三首[②]是迄今最早的关于《白纻舞》的诗歌，从诗中的描写推断，《白纻舞》最初很可能是祭神的乐舞。这三首诗皆细致描写了《白纻舞》的舞姿，不仅有双手高举如白鹄、鸾凤飞翔的飘逸，亦有动作迅疾如游龙腾空的矫健，从诗歌的描写中，可以大致推断这是由女子表演的模拟动物的舞蹈。而诗歌中又有“舞以尽神安可忘，晋世言昌乐未央”、“清歌徐舞降祇神，四座欢乐胡可陈”的诗句，应该是一种祈福祝祷的巫舞。有学者认为，《白纻舞》中模仿白鹤、鸾凤的舞姿，极可能是吴越文化中鸟图腾崇拜的艺术表现。[③]不过，从这三首诗歌来看，其中的巫祭成分也只是少量的，更多是对舞姿美态的描写，这也是《白纻词》的传统主题。

至南朝时期，《白纻舞》中的妆束逐渐豪华，这既与当时社会奢侈享乐之风有关，也是为满足宫廷宴乐的需要。此时的《白纻舞》已完全成为展示女性之美的舞蹈，在最大程度上体现了统治阶级追求声色审美的特征。从这一时期的《白纻词》中亦可见此时的舞容。将鲍照《代白纻舞歌词》中“珠履飒沓纨袖飞”、“垂珰散珮盈玉除”等诗句与《晋白纻舞歌诗》中的“质如轻云色如银”、“罗袿徐转红袖扬”相比较，可以明显地看到舞

[①] 常任侠著《中国舞蹈史话》，北京：北京出版社 2013 年版，第 29 页。

[②] 《晋白纻舞歌诗》原诗其一曰：“轻躯徐起何洋洋，高举两手白鹄翔。宛若龙转乍低昂，凝停善睐客仪光。如推若引留且行，随世而变诚无方。舞以尽神安可忘，晋世方昌乐未央。质如轻云色如银，爱之遗谁赠佳人。制以为袍余作巾，袍以光躯巾拂尘。丽服在御会佳宾，醪醴盈樽美且淳。清歌徐舞降祇神，四座欢乐胡可陈。”其二曰：“双袂齐举鸾凤翔，罗裾飘飘昭仪光。趋步生姿进流芳，鸣弦清歌及三阳。人生世间如电过，乐时每少苦日多。幸及良辰耀春华，齐倡献舞赵女歌。羲和驰景逝不停，春露未晞严霜零。百草凋索花落英，蟋蟀吟牖寒蝉鸣。百年之命忽若倾，早知迅速秉烛行。东造扶桑游紫庭，西至昆仑戏层城。”其三曰：“阳春白日风花香，趋步明玉舞瑶珰。声发金石媚笙簧，罗袿徐转红袖扬。清歌流响绕凤梁，如矜若思凝且翔。转盼遗精艳辉光，将流将引双雁行。欢来何晚意何长，明君御世永歌昌。”

[③] 见金永平《羽人神话：鸟图腾崇拜的变异》，《中国民间文化——吴越地区民间艺术》，上海：学林出版社 1994 年版，第 15 页。

者服饰上的变化。此时对舞服的审美已不再满足于白纻的轻白飘逸，大量的珠玉装饰及精细的花纹织绣也成为白纻舞服饰的特征。此时的舞蹈已不再模拟鸟类飞翔，而是更注重长袖的挥舞拂动，舞姿更体现为一种造型美，如鲍照“珠履飒沓纨袖飞”、汤惠休“长袖拂面心自煎”、沈约“长袖拂面为君施”等。从这些诗句看来，长袖舞动已成为《白纻舞》的典型动作。

前代的《白纻舞》皆是以歌伴舞、且歌且舞，其歌词中也多写舞容及女子柔婉细腻的心态，因此《白纻舞》是歌舞相伴的。但至唐代，《白纻歌》却从《白纻舞》中独立出来，既可以伴舞，也可以独唱或群唱。唐代的《白纻舞》亦是装饰艳丽、芳姿妩媚的，如李白诗曰“吴刀翦彩缝舞衣，明妆丽服夺春辉”，王建诗曰“美人醉起无次第，堕钗遗佩满中庭”，这些诗句都说明《白纻舞》装饰豪华、舞容艳丽。此时《白纻舞》的表演形式皆用于宴乐佐酒，如杨衡“蹑珠履，步琼筵”、李白诗曰“玉颜满堂乐未终”，王建“美人醉起无次第”等诗句，都显示出此时的舞蹈是在夜宴中表演。

但是，《白纻舞》发展到唐代，最大的成就并不是舞蹈上的技艺，而是在歌辞上的创作。《白纻歌》在唐代广为传唱，无论离筵夜宴还是春行野望，时时弥散着唱《白纻》的悠扬歌声。而且唐代诗人郑还古《赠柳氏妓》中提及一位善唱《白纻歌》的歌妓，其中还有一段令人叹惋的佳话。《卢氏杂说》记载：“郑还古东都闲居，与柳当将军者甚熟。柳宅在履信东街，有楼台水木之盛。家甚富，妓乐极多。郑往来宴饮，与诸妓笑语既熟，……郑将入京求官，柳开筵饯之。酒酣，与妓一章曰：‘冶艳出神仙，歌声胜管弦。眼看白苎曲，欲上碧云天。未拟生裴秀，如何乞郑玄。莫教金谷水，横过坠楼前。’柳见诗甚喜，曰：‘某不惜此妓，然吾子方求官，事力空困，将去固不易支持。专待见荣命，便发遣入京，充贺礼。’及郑入京，不半年，除国子博士。柳见除目，乃津置入京。妓行及嘉祥驿，郑已亡殁。旅衬寻到府界，柳闻之悲叹不已，遂放妓他适。”[①]从文字来看，此妓善唱《白纻》，可谓“声遏行云”，正如樊素、周德华善唱《柳枝》，刘采春善唱《啰唝曲》，许永新、灼灼善歌《水调》，《白纻》已成为这位舞妓的代表。这也从侧面表明了《白纻》在唐代也如《柳枝》、《啰唝》、《水调》等一样，是非常流行的小曲。

二、《白纻词》中的舞者之美

《白纻词》是一首舞者之美的颂歌，它不仅以优美的词句描写女性的艳丽妩媚，而且以细腻的笔触感受舞妓们的内心世界，以悲怅的情思去体味人生的美好与悲伤。《乐府解题》言《白纻词》“古词盛称舞者之美，宜及芳时为乐”，可见其以描写舞者之美为主。《晋白纻舞歌诗》即是描述《白纻舞》之美的代表作。唐代《白纻》虽然不一定是优美的舞蹈，但《白纻词》的唯美风格依然保留了下来。唐代《白纻词》中，无不流露

[①] ［宋］李昉编《太平广记》（卷一百六十八），北京：人民文学出版社 1959 年版，第 1224 页。

出诗人对“美”的体味。杨衡《白纻词二首》[1]、李白《白纻词》[2]及王建《白纻词》[3]可谓唐代《白纻词》的代表作，从这些诗歌中可以看出唐代诗人对白纻舞妓服饰美、舞姿美、神态美与情感美的描写。

首先，唐代《白纻词》对舞衣及装饰皆有极细致的观察与描述。此时的《白纻舞》已不再是仅以朴素洁白的白纻作舞，装饰更显华丽，对女性美也更为强调、突出。诗歌将舞服作为重点的描写对象，在很大程度上凸显了华衣丽服带给人的视觉感受。杨衡诗中有“玉缨翠佩杂轻罗”、“蹑珠履，步琼筵”之句，表明舞妓身着由轻柔白纻与丝罗制成的舞衣，遍身金玉环佩，连舞鞋上也点缀着珠翠装饰；而李白诗则言“吴刀翦彩缝舞衣，明妆丽服夺春辉”，直接赞美了舞妓的衣服华丽，妆容精致，连春日也不及她们的明媚；而王建诗中“堕钗遗佩满中庭”更是表明《白纻》舞罢，殿庭中遍地是舞妓身上遗落的珠翠，其服饰豪华可想而知。

其次，《白纻词》中对舞妓的动作美、神态美也有细致的描绘。如“香汗微渍朱颜酡”、“芳姿艳态妖且妍”之句，写舞蹈中的美人面容酡红、姿态妖妍，实在惹人怜爱；而“回眸转袖暗催弦”、“长袖拂面为君起”、“扬眉转袖若雪飞”、“低鬟转面掩双袖”等诗句，不仅写出了《白纻舞》以长袖拂动为主的舞容，亦以衣袖的动作衬托出舞妓的娇羞之态。美丽的姿容、艳丽的服饰加上婉转娇羞的神态，使《白纻词》犹如一幅翩翩起舞的美人图，撩动着人们的心弦。

最后，对情感美的表现也是《白纻词》中的重要内容。早期《白纻词》多注重女子外貌的描写，对女性情感的关注也仅限于其对男性宠爱的幽怨上。唐代《白纻词》则不仅注重对舞妓姿容的描写，也将笔触深入到女子的内心，表现其情感中的悲伤之美，而且诗歌中具有明显的“以悲为美”的哀怨情怀。如杨衡《白纻词》曰：“令君安坐听终曲，坠叶飘花难再复”，诗中舞妓的芳艳姿色给观者以美的享受，而她的全部生命价值也仅在于满足男性观者的声色之欲，是以在歌舞中亦感叹年华易逝，芳姿不再，希望观者能够细听终曲。同样在李白诗中，亦有“动君心、冀君赏，愿作天池双鸳鸯”之句，诗中的美人对观舞者心生爱意，但也仅能以美丽的舞姿来打动君心，希望博得男性的怜爱，虽有对爱情的强烈企望，却始终只能处于与男性不对等的、极没有安全感的地位。王建诗中有“此时但愿可君意，回昼为宵亦不寐，年年奉君君莫弃”之句，与李诗类似，

[1] 杨衡《白纻词二首》原诗曰：“玉缨翠佩杂轻罗，香汗微渍朱颜酡。为君起唱白纻歌，清声袅云思繁多，凝笳哀琴时相和。金壶半倾芳夜促，梁尘霏霏暗红烛。令君安坐听终曲，坠叶飘花难再复。（其一）蹑珠履，步琼筵。轻身起舞红烛前，芳姿艳态妖且妍。回眸转袖暗催弦，凉风萧萧流水急。月华泛艳红莲湿，牵裙揽带翻成泣。（其二）”

[2] 李白《白纻词》原诗曰：“扬清歌，发皓齿，北方佳人东邻子。且吟白纻停渌水，长袖拂面为君起。寒云夜卷霜海空，胡风吹天飘塞鸿。玉颜满堂乐未终，馆娃日落歌吹濛。（其一）月寒江清夜沉沉，美人一笑千黄金，垂罗舞縠扬哀音。郢中白雪且莫吟，子夜吴歌动君心。动君心，冀君赏，愿作天池双鸳鸯，一朝飞去青云上。（其二）吴刀翦彩缝舞衣，明妆丽服夺春辉，扬眉转袖若雪飞。倾城独立世所稀，激楚结风醉忘归。高堂月落烛已微，玉钗挂缨君莫违。（其三）”

[3] 王建《白纻词》原诗曰：“天河漫漫北斗粲，宫中乌啼知夜半。新缝白纻舞衣成，来迟邀得吴王迎。低鬟转面掩双袖，玉钗浮动秋风生。酒多夜长夜未晓，月明灯光两相照，后庭歌声更窈窕。（其一）馆娃宫中春日暮，荔枝木瓜花满树。城头乌栖休击鼓，青娥弹瑟白纻舞。夜天曈曈不见星，宫中火照西江明。美人醉起无次第，堕钗遗佩满中庭。此时但愿可君意，回昼为宵亦不寐，年年奉君君莫弃。（其二）”

而诗中的女主人公将自己放在更在卑微的地位，只希望自己能够满足男性的心意，不要沦落至被抛弃。

三、唐代《白纻词》对前代的继承与开创

唐代《白纻词》不仅可用作伴舞，在大多数情况下也仅用于演唱而无舞容。这是唐代诗歌高度发展的背景下《白纻词》的文学性、艺术性进一步加强的表现。将唐代《白纻词》与前代相比较，可以发现其以继承为主、兼有创新的特点。

首先，唐代《白纻词》创作大多数继承了六朝时期的《白纻词》体式。六朝《白纻词》每句用韵，为七言古体，大多数句式整齐，亦有以七言为主、兼有三言的杂言体，事实上也属七言古体。如南朝宋刘铄《白纻曲》即为六句七言古体、而鲍照《代白纻曲》开头二句为三字，亦是以七言体为主。这是因为六朝时期的《白纻词》皆是以《晋白纻舞歌诗》为蓝本，是以体式也较为一致。唐代《白纻词》承袭了这一传统，大多数采用七言古体，也是每句用韵，如杨衡、李白、王建之作等皆是如此。但唐代《白纻词》中也有例外，如崔国辅之作即与上述体式不同：

洛阳梨花落如霰，河阳桃叶生复齐。坐恐玉楼春欲尽，红绵粉絮裹妆啼。（其一）

董贤女弟在椒风，窈窕繁华贵后宫。璧带金釭皆翡翠，一朝零落变成空。（其二）

崔诗为二首组诗，皆为七言四句，改变了句句用韵的古体，隔句用韵，而且平仄亦合乎近体，是为七言绝句。但崔诗亦题名为“白纻词”，可见应该是唐代《白纻词》之一种，也可以推测为是《白纻词》的新变。《通典》曰：“梁武帝又令沈约改其辞，乃有《四时白纻》之歌，约集所载是也。今中原有《白纻曲》，辞旨与此全殊。”[1]由其诗歌句式、用韵来看，崔国辅《白纻辞》也许为中原《白纻曲》。崔诗第二首又名《香风词》，其由来不明，连任半塘先生也仅引其出处而未加分析，[2]这也从诗名的差异上为崔诗体式的不同提供了可能。

其次，唐代《白纻词》的内容大多数亦是对六朝时期的继承，但也有一定程度的开创。传统的《白纻词》主题多是盛赞舞者之美，津津乐道于富贵豪华的生活，宣扬及时行乐的思想，许多唐代作品的主题也是一致的。如杨衡诗中不仅大力描写舞妓的醉人姿容，而且亦有“令君安坐听终曲，坠叶飘花难再复”之类惜时伤逝的诗句。同样，戴叔伦诗中也曰“东风吹花落庭树，春色催人等闲去。大家为欢莫延伫，顷刻铜龙报天曙”，这些诗句都是感叹年华飞逝，由今日芳华而忽生悲凄，最终落笔为及时行乐。此外，柳宗元《白纻歌》亦是描写舞妓姿容，而陈标《长安秋思（一作白纻歌）》也是表现惜年华的主题。但唐代《白纻词》的主题又不仅限于此，如元稹《冬白纻歌》及张籍《白纻词》即是两例：元诗中描写了吴宫景象，由吴宫夜景写到西施之舞，其中虽有“雪纻翻

[1] [唐]杜佑撰《通典》（卷一百四十五），北京：中华书局 1988 年版，第 3709 页。

[2] 任半塘先生解崔国辅《白纻辞》二首曰：“二辞均录《乐府诗集》五五‘舞曲歌辞’。次首《全唐诗》注：‘一作香风辞’，未详其故。”见任半塘著《唐声诗》（下册），上海：上海古籍出版社 2006 年版，第 410 页。

翻鹤翎散，促节牵繁舞腰懒”这类描写舞蹈的诗句，但诗歌的主题是批评吴王宠爱西施、荒废国事，并将越王的勤勉与吴王对比，立足于讽谏，主旨并非停留在单纯的描写上而显得更为深刻。而张诗则描写的是少妇裁制白纻缝制春衫的情景，写出了少妇的小心谨慎与微妙心态，充满生活情趣。这两首《白纻词》虽不能完全跳出传统主题，但能够在此基础上进一步开拓，或写历史以讽谏，或写生活细事，是以立意更新、题旨更深。温庭筠《洞户二十二韵》曰“旧词翻白纻，新赋换黄金”，可见唐人《白纻词》之内容就六朝旧题改作的情况是十分普遍的。

其三，唐代《白纻词》的歌唱场合也有所变化。因《白纻词》在唐代已成为独立的歌辞，可以无舞而演唱，这也使其表演环境更为多样。从前代《白纻词》来看，《晋白纻舞歌诗》描写的是宫廷中的女性巫舞，而汤惠休、鲍照等的诗歌表现的是宴筵歌舞的景象，沈约《四时白纻歌》与张率《白纻歌九首》亦是写女子婉转的情思。这些诗作皆以描写殿中歌舞、表现闺中情感为内容。但是唐代《白纻词》因为并非全部是舞辞，所以也常有醉后独吟，甚至也有郊外野唱。按照任半塘先生的说法，唐代《白纻歌》有“精唱”和“野唱”之别，所谓“精唱”，当是歌妓艺人表演歌唱，技巧更高，声情并茂，也更注重曲调与发音；而“野唱”则指非专业人士的歌唱，不讲究歌唱技巧，亦不追求曲调的悠扬，止是个人情感的宣泄而已。因此，唐代《白纻词》的表演场合较前代更为丰富随意了，如武元衡《春日偶作》“美人歌白纻，万恨在蛾眉”，明显是歌妓于堂中表演；而李白《陪族叔刑部侍郎晔及中书贾舍人至游洞庭五首（其四）》“醉客满船歌白苎，不知霜露入秋衣”，则应当是醉后而唱。唐代歌《白纻》盛行，甚至村妇野老也会兴起而唱，如羊士谔《野望二首》“亭上一声歌白苎，野人归棹也行迟”等。

总之，《白纻词》发展到唐代，具有了更独立的审美价值。虽然唐代的《白纻词》并不一定有舞容相伴，但从其发展渊源及写作内容来看，仍然与舞蹈有着密不可分的关系，也是唐代舞蹈诗的重要组成部分。舞蹈诗中的《白纻词》虽然数量不多，但几乎都是精品，许多著名的诗人皆有创作。唐代《白纻词》中反映出唐人的审美好尚、舞妓的心理活动以及民间的风土人情，是研究唐代文化生活的重要资料。

第二节　《杨柳枝》与杨柳枝舞

《杨柳枝》是唐代流行曲，风靡于中晚唐时期，不仅许多诗人皆有创作，当时坊中院内也多有演唱。《杨柳枝》亦是当时的舞曲，舞容在诗歌中虽记载不多，但舞蹈诗中却多有“舞《杨柳枝》”的记录。大约《杨柳枝》在表演时多是边舞边唱，因此《杨柳枝》是重要的舞曲歌辞，在唐代舞蹈诗中占有一定的地位。

一、《杨柳枝》的渊源与体式

要分析《杨柳枝》之渊源与体式，必须先将其与《折杨柳》相区别。《折杨柳》与《杨柳枝》存在一定的渊源关系，但从体式来看，应当是两种不同的曲调。《杨柳枝》可视为《折杨柳》的新体，并于中唐之后取而代之。《折杨柳》本为汉代横吹曲，《乐府诗集》卷八十一“杨柳枝”条曰：“《杨柳枝》者，古题所谓《折杨柳》也。”此处认为《杨柳枝》由《折杨柳》发展而来，但二者并不能完全等同。《全唐诗》中的《折杨柳》共有 22 首，多收入卷十八“横吹曲辞”中，诗人诗集中亦有散见。《折杨柳》多为五言八句古体，亦偶有七言四句的体式，如乔知之“可怜濯濯春杨柳，攀折将来就纤手。妾容与此同盛衰，何必君恩能独久”。除乔诗之外，又有杨巨源《折杨柳》、张祜《折杨柳枝二首》，李商隐《离亭赋得折杨柳二首》，段成式《折杨柳七首》以及崔涂、鱼玄机之作，皆为七言四句体。但细读这些诗歌，杨巨源《折杨柳》亦名《和练秀才杨柳》，考虑到唐人有以诗入曲的习惯，这首《折杨柳》极可能是先有诗作后有唱曲，即是以杨巨源诗入《折杨柳》曲。而张祜、李商隐诗皆又收入卷二十八《杂曲歌辞》，题为《杨柳枝》，可见《折杨柳》与《杨柳枝》之名在唐人已有混用。22 首《折杨柳》中，大多数为初盛唐时期的作品，而致中晚唐，七言四句的《折杨柳》多有出现，这与《杨柳枝》之体式是一致的。《折杨柳》发展至中唐以后逐渐消失，即使偶有出现，也与《杨柳枝》名称混用，说明此时二者已经融合。

唐代另有《柳枝》，自创制时便以《杨柳枝》称之，因此可以视为《杨柳枝》的别称。《柳枝》为隋代旧曲，佚名《炀帝开河记》对其有所记载：“炀帝……游木兰庭，命袁宝儿歌《柳枝词》。……时恐盛暑，翰林学士虞世基献计，请用垂柳栽于汴渠两堤上。一则树根四散，鞠护河堤；二乃牵船之人，护其阴凉；三则率舟之羊食其叶。上大喜，诏民间有柳一株，赏一缣。百姓竞献之。又令亲种，帝自种一株，群臣次第种，方及百姓。时有谣言曰：‘天子先栽，然后万姓栽。’栽毕，帝御笔写赐垂杨柳姓杨，曰杨柳也。”[①]此记虽为小说家之言，但可见在隋代已有《柳枝词》。而且隋炀帝赐柳为杨姓的传说在唐代流传很广，是以咏杨柳诗中多有“隋柳”、“隋堤”的典故。但虽《杨柳枝》与《柳枝词》有混用之时，却并不能将二者完全等同，尤其是《杨柳枝》成为“洛下新声”之后，则与《柳枝》曲调不同。任半塘先生即认为：“隋炀帝植柳汴河两岸，此曲（《柳枝》）乃兴；入唐，沿唱不辍。玄宗曾以笛倚其声。《教坊记》曲名内有《杨柳枝》，贺知章作辞，正在其时，应即其曲，与后来白居易所翻之新声乃两事，《碧鸡漫志》已辨之。”[②]王灼《碧鸡漫志》“杨柳枝”条曰：“杨柳枝，鉴戒录云：‘柳枝歌，亡隋之曲也。’……则知隋有此曲，传至开元。乐府杂录云，白传作杨柳枝。……予考乐天晚年，与刘梦得唱和此曲词，白云：‘古歌旧曲君休听，听取新翻杨柳枝。’又作杨柳枝二十韵云：‘乐童翻怨调，才子与妍词。’注云：‘洛下新声也。’刘梦得亦云：‘请君莫奏前朝曲，听唱新翻杨柳枝。’盖后来始变新声，而所谓乐天作杨柳枝者，称其别创词也。今黄锺商有

[①] 见鲁迅校录《唐宋传奇集》，济南：齐鲁书社 1997 年版，第 163 页。
[②] 任半塘著《唐声诗》（下册），上海：上海古籍出版社 2006 年版，第 366 页。

《杨柳枝》曲，仍是七字四句诗，与刘白及五代诸子所制并同。但每句下各增三字一句，此乃唐时和声，如竹枝、渔父，今皆有和声也。旧词多侧字起头，平字起头者，十之一二。今词尽皆侧字起头，第三句亦复侧字起，声度差稳耳。”王灼对《杨柳枝》的来源发展解释得较为详细，认为白居易并非新声杨柳枝的创制者，而只是将其发扬光大。事实上《杨柳枝》新调创于洛下，白居易接触到时已经在洛阳十分流行。而后来的刘白唱和则使《杨柳枝》词在艺术上更为成熟，也进一步文人化。所谓“乐天作杨柳枝”的说法，应当理解为白居易新制了《杨柳枝》辞，而并非是白居易将《杨柳枝》翻为新声。《全唐诗》中有大量《杨柳枝》诗，又名《柳枝辞》、《柳枝词》、《杨柳》、《新声杨柳枝》、《寿杯辞》，可见这些题目是相互混用的。

《杨柳枝》在演唱时伴有舞容。《唐声诗》中《杨柳枝》题注为“唐舞曲，德宗贞元间白居易改作”[①]，再加之唐代诗歌中的记录来看，《杨柳枝》作为舞曲是毋庸置疑的。但《折杨柳》并无有舞容的记载。张祜《折杨柳枝》云：“莫折宫前杨柳枝，玄宗曾向笛中吹”，可见《折杨柳》当为笛曲，至少在与《杨柳枝》融合之前，《折杨柳》未见舞容。因此，本章仅以《杨柳枝》（包括《柳枝辞》、《杨柳》等）作为研究对象，而将《折杨柳》排除在外。

因《杨柳枝》是唐代流行的舞曲歌辞，舞妓在演唱《杨柳枝》是亦多边舞边唱，是以可以将《全唐诗》中的27首《杨柳枝》全部归为舞蹈诗。同时，亦有《柳枝词》、《杨柳》等诗共17首，因此唐代舞蹈诗中《杨柳枝》舞曲歌辞共44首。《杨柳枝》的体式，多为七言四句，二十八字，亦有个别五言体，如白居易《杨柳枝二十韵》“小妓携桃叶”等。又在五代十国时期有和声之体，和声皆为三字，在每句末尾，而且亦押韵。如以下两首：

腻粉琼妆透碧纱，雪休夸。金凤搔头坠鬟斜，发交加。倚著云屏新睡觉，思梦笑。红腮隐出枕函花，有些些。（张泌《柳枝》）

秋夜香闺思寂寥，漏迢迢。鸳帏罗幌麝烟销，烛光摇。正忆玉郎游荡去，无寻处。更闻帘外雨潇潇，滴芭蕉。（顾敻《杨柳枝》）

和声明显便于歌唱，可见《杨柳枝》用以入乐的特点。诗中和声并非《杨柳枝》首创。早在初唐上官无忌的《新曲二首》即为四句民歌体，每句末皆有三字和声。事实上句末和声为衍生之字，这种体式应该仍是七言四句的变体。除句末和声之外，《杨柳枝》尚有长短句体，见于中唐柳氏《杨柳枝》：“杨柳枝，芳菲节，可恨年年赠离别。一叶随风忽报秋，纵使君来岂堪折。”此诗若将前两句三言补齐，亦为七言四句体，因此也是由七言四句变化而来。之所以产生这些变化，皆是为便于演唱的需要。

二、从舞蹈诗看杨柳枝舞

[①] 任半塘著《唐声诗》（下册），上海：上海古籍出版社2006年版，第526页。

《杨柳枝》作为歌舞辞，在唐代颇为盛行。尤其在白居易大量创写“新声”之后，此曲更是风靡朝野上下，至晚唐、五代不废。当时唱和之风很盛，白居易与刘禹锡即有大量的《杨柳枝》唱和之作。不仅如此，还有一些妓女专以唱《杨柳枝》为名，如白居易之家妓樊素即善唱此曲，而小蛮则善舞。白居易《不能忘情吟》曰：“伎有樊素者，年二十馀，绰绰有歌舞态。善唱《杨柳枝》，人多以曲名名之，由是名闻洛下。”又《本事诗•事感第二》记载：“白尚书姬人樊素善歌；妓人小蛮善舞。尝为诗曰：‘樱桃樊素口，杨柳小蛮腰。’……及宣宗朝，国乐唱是词，上问谁词，永丰在何处，左右具以对之。遂因东使，命取永丰柳两枝，植於禁中。白感上知其名，且好尚风雅，又为诗一章，其末句云：‘定知玄象今春后，柳宿光中添两星。’”[①]可见白居易在《杨柳枝》的创作及流传中起到了极为重要的作用。又《全唐词》“周德华”条记载：“周德华，浙江人，镜湖妓刘采春之女，以唱《杨柳枝》词著称。”从这些记载都可以看出，《杨柳枝》为当时著名唱曲。

《杨柳枝》亦有舞蹈。但诗歌中对其舞蹈的记载并不多。白居易在洛下时据《杨柳枝》新声制舞，不久此舞传入浙东。而且从白居易诗歌《刘苏州寄酿酒糯米李浙东寄杨柳枝舞衫偶因尝酒试衫辄成长句寄谢之》来看，《杨柳枝》亦有特制舞衫，可见在当时是重要的舞蹈。就现在资料来看，《杨柳枝》舞曲歌辞中仅白居易《杨柳枝二十韵》中有对其舞容的细致描写：

> 小妓携桃叶，新声蹋柳枝。妆成剪烛后，醉起拂衫时。绣履娇行缓，花筵笑上迟。身轻委回雪，罗薄透凝脂。笙引簧频暖，筝催柱数移。乐童翻怨调，才子与妍词。便想人如树，先将发比丝。风条摇两带，烟叶贴双眉。口动樱桃破，鬟低翡翠垂。枝柔腰袅娜，荑嫩手葳蕤。唳鹤晴呼侣，哀猿夜叫儿。玉敲音历历，珠贯字累累。袖为收声点，钗因赴节遗。重重遍头别，一一拍心知。塞北愁攀折，江南苦别离。黄遮金谷岸，绿映杏园池。春惜芳华好，秋怜颜色衰。取来歌里唱，胜向笛中吹。曲罢那能别，情多不自持。缠头无别物，一首断肠诗。

诗前有序，曰：“《杨柳枝》，洛下新声也。洛之小妓有善歌之者，词章音韵，听可动人，故赋之。”从诗中来看，描写的是洛阳小妓歌舞《杨柳枝》的场景，序中仅言“洛之小妓有善歌之者”而并未提及舞，但在诗歌中，第二句即曰“新声踏柳枝”，“踏”，即随着歌曲的节拍踏地起舞，可见《杨柳枝》在歌唱时是伴有舞蹈的，妓女往往是边歌边舞。从“绣履娇行缓，花筵笑上迟”句来看，此时《杨柳枝》舞的动作比较舒缓，而且亦是在舞筵上表演。“身轻委回雪，罗薄透凝脂”句描写了妓女的舞姿如雪随风回旋，罗衫轻薄，透出如脂的娇肤。《杨柳枝》舞蹈是十分妩媚的：“便想人如树，先将发比丝。风条摇两带，烟叶贴双眉。口动樱桃破，鬟低翡翠垂。枝柔腰袅娜，荑嫩手葳蕤”，这些句子是以杨柳喻人，形容舞妓之身段袅娜如柳，发丝繁密如柳丝，衣带飘飞如风中柳条，

[①] 见[唐]孟棨等撰《本事诗 续本事诗 本事词》，上海：上海古籍出版社 1991 年版，第 16 页。

双眉如黛似弯弯柳叶，嘴唇如樱桃绽破，发丝浓密如柳丝轻垂，腰枝柔软如柳枝袅娜，纤手柔嫩如柳叶初绽。这一系列描写皆表现了舞妓之美貌，亦是紧扣《杨柳枝》之题，以杨柳喻人，同时也是对舞容的描写。从白居易的诗作中来看，小妓所舞的《杨柳枝》动作轻柔舒缓，当为软舞一类。而从诗中“愁攀折”、“哭别离”、“惜芳华”等语来看，小妓所唱之《杨柳枝》仍以咏柳之本意为主，而且其曲调是比较悲凄多情的，具有极强的感染力。

晚唐时盛行的《杨柳枝》舞曲则为健舞。《乐府诗集》卷八十一记载：“薛能曰：‘《杨柳枝》者，古题所谓《折杨柳》也。乾符五年，能为许州刺史。饮酣，令部妓少女作杨柳枝健舞，复赋其辞为《杨柳枝》新声云。’”[①]又薛能《柳枝词五首•序》曰：“乾符五年，许州刺史薛能于郡阁与幕中谈宾酣饮醅酎，因令部妓少女作杨柳枝健舞，复歌其词，无可听者，自以五绝为杨柳新声。”这两处皆说明，除白居易外，薛能亦对《杨柳枝》之曲调有所新创，而他所制《柳枝词》新声则是由五绝《折杨柳》曲调改制而来。刘、白唱和有《杨柳枝》数首，但其曲调宫商不高，是以薛能加以新制。薛能《杨柳枝》全为七言四句，又有《折杨柳十首》。《全唐诗》卷二十八中所录薛能《杨柳枝》，其中即包括十首《折杨柳》，可见晚唐时《折杨柳》与《杨柳枝》是混用的。此时的《折杨柳》也已不再是五言八句，而与《杨柳枝》体式完全相同，事实上是《杨柳枝》的别称。晚唐时《杨柳枝》舞蹈也不再是舒缓柔媚的软舞，而一变为健舞。但对健舞《杨柳枝》的舞容，并未见记载。

《杨柳枝》在许多士人中也十分流行。唐代士人们不仅乐于听赏《杨柳枝》歌舞，而且酒酣时亦自舞《杨柳枝》。白居易《刘苏州寄酿酒糯米李浙东寄杨柳枝舞衫偶因尝酒试衫辄成长句寄谢之》诗云：

> 柳枝谩蹋试双袖，桑落初香尝一杯。金屑醅浓吴米酿，银泥衫稳越娃裁。舞时已觉愁眉展，醉后仍教笑口开。惭愧故人怜寂寞，三千里外寄欢来。

白居易因收到友人所寄之《杨柳枝》舞衫，乐不可支，一边试衫一边随节拍漫踏《杨柳枝》舞。从这首诗中可以得出几点信息：一是《杨柳枝》在中唐时十分流行，甚至有特制舞衫，舞衫极为华丽，以银粉涂饰；二是《杨柳枝》不仅是女子之舞，男子亦可以舞之，舞容应该比较简单，是十分普及的舞蹈。白氏诗中有许多自舞《杨柳枝》的记载，如《蓝田刘明府携酌相过与皇甫郎中卯时同饮醉后赠之》“貌偷花色老暂去，歌蹋柳枝春暗来”，亦是写在酒酣兴致之时舞《杨柳枝》，表现出癫狂之态。

三、《杨柳枝》诗的主题内容

《杨柳枝》多歌调名本意，即以写杨柳为主，而兼及由杨柳之寓意暗示的其它内容。

[①] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷八十一），上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 863 页。

柳作为古老的树种，在先秦诗歌中多有出现，但并无特定的象征意义。至隋唐诗歌中才发展为赠别怀远之意。是以在《杨柳枝》诗中，其歌咏的主要内容即是“柳”的文化内涵。《折杨柳》与《杨柳枝》的渊源关系使二者的主题亦有重合之处，但《杨柳枝》较《折杨柳》的内涵更为丰富，境界更为开阔，内容也进一步深化了。

其一，由感叹年华易逝、韶光不再演化为怀古之思，伴随着浓浓的兴亡之感。这一主题是继承《折杨柳》而来。《折杨柳》中伤春的主题极多，如乔知之“妾容与此同盛衰，何必君恩独能久”，张九龄“一枝何足贵，怜是故园春”，李端“少壮莫轻年，轻年有人老”等。《折杨柳》中的伤年华之感往往由杨柳之荣枯思及世事的变幻，从而产生青春易逝、老去伤悲的感叹，仅是以自然界的变化思及人事的变化。而《杨柳枝》将这一主题更为深化，由年岁变换思及古今之变，从而演变为更为深刻的怀古主题。如唐末皇甫松《杨柳枝词二首》：

烂漫春归水国时，吴王宫殿柳丝垂。黄莺长叫空闺畔，西子无因更得知。（其一）

春入行宫映翠微，玄宗侍女舞烟丝。如今柳向空城绿，玉笛何人更把吹。（其二）

诗其一因江南柳之烂漫而思及吴王西施之典，感叹如今黄莺长啼而美人不再。其二则由行宫之春柳袅娜想象玄宗侍女之美，感叹行宫已成空城，玄宗玉笛也无人吹奏。诗中由柳而思及昔日故典，作为今昔之比，在怀古之时更有时事变幻的感慨。再如晚唐韩琮《杨柳枝》：

梁苑隋堤事已空，万条犹舞旧春风。那堪更想千年后，谁见杨花入汉宫。

梁苑又称兔园、竹园，梁孝王曾在此招延四方之士，一时传为佳话。《史记》记载：“孝王筑东苑，……招延四方豪杰，自山以东游说之士，莫不毕至。”[①]是以梁苑柳成为文人时常吟咏的对象，如储光羲“梁园多绿柳，楚岸尽枫林”（《临江亭五咏》），又如白居易“梁苑城西二十里，一渠春水柳千条”（《板桥路》）等。隋堤亦以多柳著称，炀帝修筑运河，在沿河大堤边种柳以遮阳，这是唐代杨柳诗多用的典故，白居易《隋堤柳》亦有“大业年中炀天子，种柳成行夹流水。西自黄河东至淮，绿影一千三百里”，可见隋堤柳之规模。在这首《杨柳枝》中，诗人以宫城柳树而想及梁苑隋堤之柳一时为盛，如今当时盛景不在，唯有柳枝依旧随风而舞，这千年之后的杨花更让诗人产生世事变幻之感。这些怀古之作多以杨柳典故起兴，而言及历史沧桑，包含今昔之叹。

其二，以写杨柳之姿态来比喻妓女。杨柳之青春妩媚使诗人想起歌舞妓的青春美貌；柳枝之纤细则恰似舞妓的腰肢；杨花之飘飞无定多暗喻妓女感情的反复无常、迎新送旧。因此杨柳虽美，但不以之喻良家女子，这在唐代舞蹈诗中已经成为定式。如白居易《杨柳枝》“苏州杨柳任君夸，更有钱塘胜馆娃。若解多情寻小小，绿杨深处是苏家”。馆娃宫位于江苏苏州灵岩山，春秋时吴王夫差为西施而建。白诗中以馆娃代指苏州，言苏州虽美，但不及钱塘。诗中“苏州杨柳”即喻美人，而“绿杨深处是苏家”则是以杨柳喻

[①] [汉]司马迁撰《史记》（卷五十八），北京：中华书局 1950 年，第 1872 页。

钱塘名妓苏小小。又白居易有《杨柳枝》诗咏其家妓小蛮、樊素曰“一树春风千万枝，嫩于金色软于丝。永丰西角荒园里，尽日无人属阿谁。”诗题注：“《云溪友议》：‘居易有妓樊素善歌，小蛮善舞，尝为诗曰：‘樱桃樊素口，杨柳小蛮腰’。年既高迈，而小蛮方丰艳，因《杨柳词》以托意云。”可见此诗为小蛮而作。诗人以杨柳喻美人，又思及自己身后不知小蛮会转而侍奉谁人，正如荒园中的垂杨不知会属于谁。白居易又有《病中诗十五首•别柳枝》，亦是咏家妓而作：“两枝杨柳小楼中，袅袅多年伴醉翁。明日放归归去后，世间应不要春风。”白居易姬人樊素善歌《杨柳枝》，时人以柳枝代称。此诗即咏小蛮樊素如陪伴自己多年的两枝杨柳，一旦自己老病将二妓放归，必将连东风也不得一见。同样在《春尽日宴罢感事独吟》中，白氏亦有“病共乐天相伴住，春随樊子一时归”之句，亦是将樊素比作杨柳，寓其陪伴如人生之春。因杨柳之袅娜似女子的腰肢，故而诗歌中时常以杨柳喻美人，如牛峤“金羁白马临风望，认得羊家静婉腰”，贺知章“碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦”等。《杨柳枝》诗中除以杨柳喻女子之外，还时常以杨柳暗指女子的住所，如白居易“绿杨深处是苏家”，孙鲂“晴日万株烟一阵，闲坊兼是莫愁家”，薛能“青楼一树无人见，正是女郎眠觉时”，以绿杨烟影寓指女子居所，显得既有意境又有朦胧情味。

其三，许多《杨柳枝》诗咏杨柳本事，将杨柳之典故贯缀成篇，但少有寄托，类似于文字游戏。这类诗歌因含有典故，故而有一定的文化意义，但仅是为咏典而咏典，并非以典故喻今事。相比之前者，这类《杨柳枝》更适合传唱，也利于时人记住《杨柳枝》故事。刘禹锡《杨柳枝》即为这类诗歌的典型：

> 塞北梅花羌笛吹，淮南桂树小山词。请君莫奏前朝曲，听唱新翻杨柳枝。
> 南陌东城春早时，相逢何处不依依。桃红李白皆夸好，须得垂杨相发挥。
> 凤阙轻遮翡翠帏，龙池遥望麹尘丝。御沟春水相辉映，狂杀长安年少儿。
> 金谷园中莺乱飞，铜驼陌上好风吹。城中桃李须臾尽，争似垂杨无限时。
> 花萼楼前初种时，美人楼上斗腰肢。如今抛掷长街里，露叶如啼欲向谁。
> 炀帝行宫汴水滨，数枝杨柳不胜春。晚来风起花如雪，飞入宫墙不见人。
> 御陌青门拂地垂，千条金缕万条丝。如今绾作同心结，将赠行人知不知。
> 城外春风吹酒旗，行人挥袂日西时。长安陌上无穷树，唯有垂杨管别离。
> 轻盈袅娜占年华，舞榭妆楼处处遮。春尽絮花留不得，随风好去落谁家。

这是一首组诗，以大量与杨柳有关的典故连缀成篇，而每首又有一个主题。其一将汉横吹曲《梅花落》、淮南小山《招隐士》与《杨柳枝》相比，以示新声《杨柳枝》较古曲更为时兴动听。其二以《诗经•小雅•采薇》“昔我往矣，杨柳依依”之典形容城陌杨柳柔美貌，以示桃红李白皆需杨柳映衬。其三则将杨柳置于兴庆宫龙池，想象嫩黄柳条之丰润美丽。其四则想象西晋石崇金谷园中莺飞柳长，汉代洛阳宫门南铜驼陌中柳枝随风飞扬。诗人以跨越时空之思维，想象城中桃李虽艳，但终不及垂杨能够风流千年。其五则将柳置于玄宗花萼楼前，想象美人楼中歌舞时腰肢如弱柳拂风。花萼楼之歌舞盛景已

成往事，如今柳枝遍植于长街，娇叶欲啼，似乎在回忆往日繁华。其六则用炀帝行宫遍植柳树之典，将彼时的繁荣与如今的宫墙寂寞作鲜明对比，任是杨花如雪，却难见往日人烟繁华。其七则用杨柳赠别之典，并想象将杨柳绾成同心结以赠意中人，点出了杨柳的赠别主题。其八则继续离别主题，想象城外春风吹动酒旗，而夕阳中行人正挥袖离别，又将垂杨置于这离别场景中，融入了惆怅离思。其九则是为和白居易《别柳枝》而作。白居易以柳枝喻樊素之丰艳，感叹自身年老衰颓；而刘诗则借诗句劝慰友人，青春妓女正如杨花飞絮不能强留，纵有万千怅惘也只能任其落入别家。刘诗中其五、其六以杨柳咏古，寓有兴亡之感，其它诗歌则皆咏杨柳本事。这组诗虽然涉及舞蹈内容极少，但很适合用以演唱，流行于妓馆中当是自然。除刘诗之外，许多《杨柳枝》组诗皆是罗列杨柳典故而成篇。杨柳极易栽种，可能出现在任何场景，因此是将众多情境联系起来的极好纽带；同时以杨柳作为起兴之物，也便于抒发诗人的寄托。

其四，因杨柳多喻妓女，是以《杨柳枝》中也有涉及艳情的内容。这类作品多于坊间传唱。较其它《杨柳枝》诗的清丽，这类诗歌或显俚俗、或显秾丽，皆是对男女情爱的直接描写，而其中最艳丽者当为裴諴与温庭筠之作：

思量大是恶姻缘，只得相看不得怜。愿作琵琶槽那畔，得他长抱在胸前。

独房莲子没有看，偷折莲时命也拌。若有所由来借问，但道偷莲是下官。（裴諴《新添声杨柳枝》）

一尺深红胜曲尘，天生旧物不如新。合欢桃核终堪恨，里许元来别有人。

井底点灯深烛伊，共郎长行莫围棋。玲珑骰子安红豆，入骨相思知不知。（温庭筠《南歌子词二首（一作添声杨柳枝）》）

这两首诗歌皆咏艳情，相比而言，裴诗更为诙谐流丽、音韵圆转；而温诗则显得秾丽柔媚，情思缠绵。二人之作在当时酒宴间十分流行，但最擅唱《杨柳枝》的周德华却不屑演唱。《云溪友议》记载："裴郎中諴，晋国公次弟子也，足情调，善诙谐。举子温岐为友，好作歌曲，迄今饮席，多是其词焉。裴君既入台，而为三院所谑曰：'能为淫艳之歌，有异清洁之士也。'……二人又为《新添声杨柳枝词》，饮筵竞唱其词而打令也……宴席中有周德华。德华者，乃刘采春女也，虽《啰唝》之歌不及其母，而《杨柳枝词》采春难及。……温裴所称歌曲，请德华一陈音韵，以为浮艳之美，德华终不取焉。二君深有愧色。所唱者七八篇，乃近日名流之咏也。"[①]温、裴之作过于浮艳，虽在坊间传唱，但周德华以为不雅，故不取。而《云溪友议》卷下又记滕迈《杨柳枝词》为周德华所唱"近日名流"词之一，诗曰："三条陌上拂金羁，万里桥边映酒旗。此日令人肠欲断，不堪将入笛中吹。"将三者之作相比较，滕诗确实较温厚典雅，文人气质较浓，与裴、温之浮艳相比别是一种韵味。

其五，《杨柳枝》诗中亦多有伤离之悲。这是古代咏柳诗的传统主题。汉初即有折

[①] 上海古籍出版社编《唐五代笔记小说大观》，上海：上海古籍出版社 2000 年版，第 1309-1310 页。

柳赠别之俗，《三辅黄图》曰：“文帝霸陵在长安城东七十里，霸陵跨水作桥，汉人送客至桥，折柳赠别，名曰销魂桥。”[1]但汉代文学作品中并未见杨柳与离别之联系，诗文中的“杨柳”往往更多地是代表了春光明媚、年华美好。魏晋时文人作品中始以杨柳寓赠别。阮瑀《驾出北郭门》曰“驾出北郭门，马樊不肯驰。下马步踟蹰，仰折杨柳枝”[2]；又有梁简文帝《折杨柳》“山高巫峡长，垂柳复垂杨。同心且同折，故人怀故乡”[3]等。这些折杨柳之诗虽然言及离别，但其中的别离情感只是一带而过，并不鲜明。真正在诗歌中大量吟咏离别则是在唐代。因“柳”与“留”的谐音，使杨柳与离别留人紧紧联系在一起，也使杨柳寓有了更多的人文意味。当然，杨柳之留别意蕴在《折杨柳》诗中较为集中，而《杨柳枝》因其内容进一步开拓，对传统的留别涉及较少，但也是诗中的重要内容之一。试将内容相似的《折杨柳》诗与《杨柳枝》诗相比较：

莫言短枝条，中有长相思。朱颜与绿杨，并在别离期。（孟郊《折杨柳》）

赠君折杨柳，颜色岂能久。上客莫沾巾，佳人正回首。（李端《折杨柳》）

伤见路傍杨柳春，一枝折尽一重新。今年还折去年处，不送去年离别人。（施肩吾《杨柳枝》）

暖傍离亭静拂桥，入流穿槛绿阴摇。不知落日谁相送，魂断千条与万条。（孙鲂《杨柳枝词五首》（其三））

因《折杨柳》中离别、思征人的诗作颇多，因此只选择其中的两首。将这几首诗相比较可以发现，《折杨柳》诗中的离别多在男女之间，兼有言情的意味，而且场景、情态都较为具体，如“上客莫沾巾，佳人正回首”等诗句，简直可以演绎成一个有声有色的小故事；而《杨柳枝》中的离别之意则较为笼统，多是由柳之赠别含义而思及离别，并没有具体的场景，也不见具体的人物。《杨柳枝》诗中的离别，是以人心去揣摩杨柳之意，即将杨柳作为离别的有情物而言其感受；而《折杨柳》中的离别场景，则是将杨柳作为赠别的道具，诗人是从人的角度咏离别，杨柳只是作为离别的背景。

总之，《杨柳枝》作为中晚唐最为流行的小曲，与汉横吹曲《折杨柳》、隋曲《柳枝》皆有一定的渊源关系，但又自成体系。而且在内容上，《杨柳枝》虽不离咏调名本事，但不再仅限于伤春思人的狭隘情思，而是将其主题进一步拓宽，内中亦融入了诗人的兴亡之感、哲理之思。《杨柳枝》在唐代宫廷民间皆十分流行，而与之相伴的舞蹈也十分普遍，男女皆能参与。但现有诗文中对《杨柳枝》舞的记载不多，可能是因其舞容比较简单，也并无固定的动作，内中应该有相当的踏歌成份。这一点与《霓裳羽衣舞》及《柘枝舞》是不同的。

[1] 见[南朝陈]徐陵编《玉台新咏》（卷七），上海：上海古籍出版社 2007 年版，第 298 页。
[2] 见俞绍初辑校《建安七子集》，北京：中华书局 1989 年版，第 151 页。
[3] 见[南朝陈]徐陵编《玉台新咏》（卷七），上海：上海古籍出版社 2007 年版，第 292 页。

第三节　《竹枝词》中的旖旎风情

《竹枝词》亦名《竹枝》、《竹枝歌》、《巴渝辞》，本是巴渝民歌，并无固定的舞容，而多在田陌踏歌野唱，亦是边歌边舞。中唐时期刘禹锡的改制使《竹枝词》一时风靡，文人创作甚多，经宋元明清至民国历千年而不衰。唐代《竹枝词》主要是文人效民歌体而作，在将其雅化的同时亦竭力保持其风俗原貌，语言基本是较为清丽浅白的。在文人参与创作的情况下，《竹枝词》获得了强大的生命力，同时其本质悄然发生着变化，由田间踏歌演变为华筵独唱，其伴舞渐失，而唯有曲词一直受到广泛的欢迎。事实上并非所有的《竹枝词》皆是舞蹈诗，在很多情况下其是仅用于演唱而并无舞容的。但从另一方面而言，《竹枝词》在唐代民间又是重要的踏歌曲词，是以也应作为舞曲歌辞加以研究。

一、唐代《竹枝词》诗歌的分类及《竹枝词》的体式

唐代舞蹈诗中与《竹枝词》相关的诗歌共 72 首，可分为三类。一类即以“竹枝词”（或“竹枝”）命名的舞曲歌辞。这部分《竹枝词》皆是文人效民歌体，共有 30 首。其中以刘禹锡作品数量最多，《全唐诗》卷二十八“杂曲歌辞”收录其《竹枝》11 首。这些诗歌在卷三百六十五诗集中重见，分为《竹枝词二首》及《竹枝词九首》，应该是两次的创作。此外则以晚唐皇甫松创作《竹枝（巴渝辞）》6 首为多，但与刘诗体制不同。白居易、李涉各作《竹枝》4 首，亦收录于《杂曲歌辞》之中。而顾况、许浑（或为李涉）、孙光宪亦有《竹枝词》留存。这部分作品即是文人效民歌体《竹枝词》而作，或用于民间踏歌，而更大可能是作为宴筵歌唱或案头吟怀。第二类是听《竹枝词》有感而作诗。这部分诗歌有 4 首，即顾况《早春思归有唱竹枝歌者坐中下泪》，刘商《秋夜听严绅巴童唱竹枝歌》，白居易《听竹枝赠李侍御》，蒋吉《闻歌竹枝》。这部分诗歌有的是在宴席中听歌童唱《竹枝》而成诗，如刘商之作；有的是偶听《竹枝》而心有所触，如顾、白、蒋诗皆是如此。第三类是内容涉及到《竹枝》的诗歌，共有 36 首。这类诗歌并未以《竹枝》为主要描写对象，而是将唱《竹枝》作为特殊的意境，以表现诗歌主题。《竹枝》虽不是其中主角，但这类诗歌也是研究《竹枝词》不可缺少的资料。

唐代《竹枝词》的体式有两种。其一即七言四句体，大多数《竹枝词》皆是此类。巴渝民间《竹枝词》当有和声，但刘禹锡改制时未见和声，而大多数文人之作也无和声，从而使《竹枝词》更类于七言绝句。是以唐圭璋先生曰：“宋元以降，《竹枝词》作者寝多，形式与七言绝句无异。[①]但唐末五代孙光宪《竹枝词二首》皆为七言四句，却有和声。七言四句体为《竹枝词》主流，从唐代流传至近代。其二是七言二句体，句中及句

[①] 见唐圭璋《序》，丘良任著《竹枝纪事诗》，广州：暨南大学出版社 1994 年，第 1 页。

末有和声。代表作即是晚唐皇甫松《竹枝》，又名《巴渝辞》，诗共六首，每首十四字，诗中“竹枝”、“女儿”皆为和声，为歌时群相随和，从这一体式可见民歌的遗风。但其名为《巴渝辞》，可能又与“巴渝舞”关系密切，这样来看，似乎又是另一种诗歌。诗有和声并不鲜见，尤其在民歌体中为多，如《江南弄》、《采莲曲》等皆有和声。但《竹枝》的这一体式除晚唐皇甫松之外并未再见。后有学者称唐末孙光宪《竹枝》即仿皇甫松之作而叠为四句，又由其和声“女儿”而推论此调源于《女儿子》。任半塘先生认为这一观点是纯粹“主文”的看法，未为定论。[1]事实上，孙光宪之作与皇甫松体式也已不同。

二、《竹枝词》的起源与流传

《竹枝词》起源于何时尚无定论，大约应在唐代之前。白居易《听芦管》曰“幽咽新芦管，凄凉古《竹枝》”，即称“古”，必然渊源极早，不是近代流行的新词，很可能是在隋代或之前。又《云仙杂记》记：“张旭醉后唱《竹枝曲》，反复必至九回乃止。”[2]张旭为玄宗开元时人，而其醉后唱《竹枝》，可见此曲应在当时十分流行，所以《竹枝》之调至迟在开元之前即有，而且世人已十分熟悉。明代方以智认为《竹枝》“自唐以前已有之，故方密之以为起于晋也”[3]，则将《竹枝》的起源时间向前推至晋代。

《竹枝词》本出自西南土风，在赛神、祭祀及民间婚丧嫁娶中广泛使用，多为群舞和歌，歌时以足踏地，挥袖而舞。其原辞皆为俚语，略显粗鄙。中唐时由于刘禹锡的加工润色使其得以雅化，在文人间广为流传，而且经历代不衰。正如鲁迅所说：“唐朝的《竹枝词》和《柳枝词》之类，原是无名氏的创作，经文人的采录和润色之后流传下来的。”[4]刘禹锡《竹枝词九首•引》曰：“四方之歌，异音而同乐。岁正月，余来建平，里中儿联歌竹枝，吹短笛击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽，卒章激讦如吴声，虽伧伫不可分，而含思宛转，有淇澳之艳音。昔屈原居沅湘间，其民迎神，词多鄙陋，乃为作《九歌》。到于今荆楚歌舞之，故余亦作竹枝九篇，俾善歌者扬之，附于末。后之聆巴歈，知变风之自焉。”从这段文字中可见，刘禹锡改制《竹枝词》应是在贬谪夔州时期。贞元间刘禹锡参与王叔文革新，其后被贬为郎州（今湖南常德市）司马，又于长庆初谪为夔州刺史。而建平古属夔州，在今四川巫山一带，可见刘禹锡制《竹枝词》九首当是在长庆年间。巴东历来崇巫重祀，《太平寰宇记》即曰：“巴之风俗皆重田神，春则刻木虔祈，冬则用牲解赛，邪巫击鼓以为淫祀，男女皆唱竹枝歌。”

[1] 《唐声诗》“竹枝词”解引[清]刘毓盘《词史》曰：“无名氏《女儿子》二首，即唐人《竹枝词》所本。……皇甫松仿此体，于句中叠用‘竹枝’、‘女儿’，为歌时群相随和之声。孙光宪得叠为四句，惟用韵不拘平仄耳。”任半塘著《唐声诗》（下册），上海：上海古籍出版社，第334页。
[2] [唐]冯贽《云仙杂记》（卷四），北京：中华书局1985年版，第28页。
[3] 见《苏轼诗集》“竹枝歌”注。[清]王文浩辑注《苏轼诗集》（卷一），北京：中华书局1982年版，第24页。
[4] 见鲁迅《门外文谈》，鲁迅《且介亭杂文》，北京：人民文学出版社1993年版，第77页。

[1]刘禹锡正在是地方官任上闻听民间《竹枝》，而心生改制之意。但关于刘禹锡作《竹枝》的地点史料中又有不同说法。《新唐书•刘禹锡》传曰："宪宗立，叔文等败，禹锡贬连州刺史，未至，斥朗州司马。州接夜郎诸夷，风俗陋甚，家喜巫鬼，每祠，歌《竹枝》鼓吹裴回，其声伧伫。禹锡谓屈原居沅、湘间作《九歌》，使楚人以迎送神，乃倚其声，作《竹枝辞》十余篇。于是武陵夷俚悉歌之。"文中创制原委、时间与刘诗《引》大致相同，但其地点记为"朗州"。朗州"连夜郎诸夷"，应是湘西川贵交界处。此外，又有《乐府诗集•竹枝》题解曰："《竹枝》本出于巴渝。唐贞元中，刘禹锡在沅、湘，以俚歌鄙陋，乃依骚人《九歌》作《竹枝》新辞九章，教里中儿歌之，由是盛于贞元、元和之间。"[2]此处认为《竹枝词》本出于巴、渝，但刘禹锡作《竹枝》是在沅、湘，即今湖南一带，而且将刘禹锡制《竹枝词》的时间提前为贞元年间。综合上述记载，当以刘禹锡自述最为可信。之所以将其制《竹枝词》地点易为沅、湘，可能是《乐府诗集》等受到刘禹锡诗《引》中"昔屈原居沅湘间"的误导。但从唐代关于《竹枝词》的诗歌来看，《竹枝词》广泛流行于巴、渝、荆、楚、吴一带，可见南方地区皆盛行《竹枝词》。这也是刘禹锡《竹枝词》创制地点有所误记的原因。

唐代文人《竹枝词》的创作并非以刘禹锡开始。事实上在刘禹锡之前亦有文人拟作《竹枝词》，但由于篇目不多，影响不大，并不如刘禹锡《竹枝词》令人印象深刻。《全唐诗》中最早创作《竹枝词》的当是顾况，其《竹枝》曰："帝子苍梧不复归，洞庭叶下荆云飞。巴人夜唱竹枝后，肠断晓猿声渐稀。"诗中记述了巴人夜唱《竹枝》，再现了《竹枝》野唱的情景。顾况活动于盛、中唐时期，约卒于元和十年左右，其所制《竹枝词》当是唐代文人中最早的一首。其后又有李涉《竹枝词》四首，当作于长庆元年春贬峡州遇赦东归之时；又有白居易《竹枝词》四首，作于元和十四年，皆在刘禹锡之前。

由于文人的创作，《竹枝词》不再是乡民野唱，而是逐渐进入歌馆妓楼，更贴近唐代的市民生活。刘禹锡《竹枝词》在当时影响极大，正如《乐府诗集》所言，此曲一时风行于中唐，文人仿作渐多，而在其它诗歌中提及《竹枝》的也较普遍。晚唐时期《竹枝》是酒宴演唱的流行曲目，如方干《赠赵崇侍御》"却教鹦鹉呼桃叶，便遣婵娟唱竹枝"，又如杜牧《见刘秀才与池州妓别》"楚管能吹柳花怨，吴姬争唱竹枝歌"，李商隐《河阳诗》"楚丝微觉竹枝高，半曲新辞写绵纸"，都是《竹枝》用于妓楼宴饮的例子。此时的《竹枝》多是文人作词而于妓楼演唱，也从另一方面反映了《竹枝》的不断雅化过程。

《竹枝词》在唐代入于教坊。《教坊记》收录有教坊大曲、杂曲，其中即有《竹枝子》，这亦是《竹枝词》由野田进入朝堂的标志。孟郊有《教坊歌儿》一首，作于元和五年，诗曰："十岁小小儿，能歌得朝天。六十孤老人，能诗独临川。去年西京寺，众伶集讲筵。能嘶竹枝词，供养绳床禅。能诗不如歌，怅望三百篇。"从诗中可见教坊歌

[1] [宋]乐史撰《宋本太平寰宇记》（卷一百三十七），北京：中华书局 2000 年版，第 250 页上-下。
[2] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷八十一），上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 860 页。

儿因善唱《竹枝》而受宠，足见至少在中唐前期《竹枝词》已成为教坊曲目之一。

《竹枝词》在其后的发展中主题不断拓宽，逐渐成为文人案头作品，不再伴有演唱及舞容。唐代之后，文人拟作《竹枝》的亦大有人在，直到近代亦有创作。宋代时文人大量创作《竹枝词》，而且主题更为丰富，在模仿《竹枝》本色时又体现了文人风格，苏轼、苏辙、黄庭坚等著名文人皆有《竹枝词》的创作。如苏辙《竹枝歌》："可怜楚人足悲诉，岁乐年丰尔何苦？钓鱼长江江水深，耕田种表畏狼虎。"诗中即揭露了楚地百姓生活的困苦，以讽喻于上层统治者。而元明清时期《竹枝词》大为繁荣。其中元末杨维祯对《竹枝词》的发展起到了巨大的推动作用。杨于至正初年作《西湖竹枝词》九首，其后和者众多，于是将一百余人的和诗整理成《西湖竹枝集》，在当时产生了极大的影响。明代文人创作《竹枝词》更多，数量有千余首，远超过唐、宋、元时期。而且从明代《竹枝词》的创作地域来看，已不再仅限于南方地区，此时已流传至全国。明代《竹枝词》题材更为广泛，不仅记录了乡间土风，更深入抒发了诗人的内心情感。此时的《竹枝词》往往以大型组诗的形式出现，如徐之瑞《西湖竹枝词》一百首，即以西湖的变迁抒发了兴亡之感。清代《竹枝词》的内容则进一步开拓，社会的动荡、政治兴亡、战争时事都成为《竹枝词》的描写对象。当时的社会百态亦成为《竹枝词》的重要主题，如黄遵宪《日本杂事诗》即为"竹枝体"，作于其任职于日本使馆期间，反映了异国的风土人情。

从以上发展历程来看，《竹枝词》本是起于巴蜀乡间的土风歌谣，多为群歌聚唱，唱时有简单舞容。《竹枝词》在发展中逐渐从野田走入市井，从民间走向教坊，成为唐代流行的歌唱舞曲。中唐时刘禹锡将其改制，成为能登于大雅之堂的文人诗作。其创作、歌唱场合也不再限于祭祀赛神与乡间嫁娶，而是在送别、宴饮及文人诗酒自娱时皆有出现。唐代以后，《竹枝词》进一步繁荣，其主题更为丰富，体制更为宠大，但舞容尽失，而成为纯粹的文人诗作。

三、关于《竹枝》的舞容

《竹枝词》在巴渝民间时本有舞蹈，但在文人的长期创作流传中舞容渐失，其后多作为小曲独唱，或仅作为案头闲吟。但至少在唐代《竹枝》风行于酒楼妓馆时是伴有舞容的。从其在民间流传情况来看，《竹枝词》是重要的踏歌曲辞。

《竹枝词》虽有舞，但以舞寄情却不是其主要目的，因此唐代《竹枝》诗中对其舞容记载极少。刘禹锡诗引曰《竹枝词》"歌者扬袂睢舞，以曲多为贤"，其中"睢舞"为何意，不得而解。从中仅可得知《竹枝词》多为民间群唱，唱时衣袖挥舞、以足踏地为节，而且曲调多变，有类于《杨柳枝》。任半塘先生认为舞者手中或执竹枝，可能是《竹枝词》之名的来源。[①]手持道具而舞的习惯自远古即有，发展至唐代，《柘枝》、《柳枝》

[①] 见任半塘著《唐声诗》（下册），上海：上海古籍出版社 2006 年版，第 387 页。

等舞蹈可能皆为此类。但与这两支舞相关的资料中并未记载手持何物，可见在长期的发展中舞者手中的道具也逐渐变化、消失。唐代《柘枝舞》舞者手中并未持柘枝，唐代《竹枝》舞者手中也并不一定持有竹枝。晚唐薛能《春咏》诗曰：“春来还似去年时，手把花枝唱竹枝”，可以看作是《竹枝》本为手持竹枝而舞的遗迹。《通典》中将《巾舞》、《白纻》、《巴渝》三舞并提，称其“舞容闲婉，曲有姿态”[①]，与前面所言的踏地为节、挥袖而舞又有不同。这里的《巴渝舞》可能是《竹枝词》经过文人修饰之后用于宴筵表演的舞蹈。但从唐代《竹枝》诗中未能寻见其踪迹。

四、《竹枝词》的主题与艺术手法

从内容上看，唐代《竹枝》诗的主题以歌咏民间土风为主，其中有不少反映男女恋情的作品，亦有相当部分寄托着诗人的内心情感。“九歌”之寄喻手法是唐代《竹枝词》的典型艺术手法，表现在比兴手法的普遍运用，以及对民间俚语的刻意模仿上。总之，唐代《竹枝》诗仅有70余首，远不及后代，却为后世的《竹枝词》创作提供了极好的借鉴。

歌咏风土人情是《竹枝词》的主题之一。《竹枝》诗的语言风格上具有强烈的地方色彩，无论是文人拟作的《竹枝词》，还是中晚唐时涉及到《竹枝》的诗歌，其中皆能体味出浓浓的乡土之情。这是唐代《竹枝词》的最大特点，对后世《竹枝词》的创作也产生了深远的影响。王士祯云：“《竹枝》泛咏风土，《柳枝》专咏杨柳，此其异也。……《竹枝》咏风土，琐细诙谐皆可入，大抵以风趣为主，与绝句迥别。”[②]这句话确是道出了《竹枝词》的特点。同样，唐圭璋先生亦指出：“宋元以降,《竹枝词》作者寖多,……内容则以咏风土为主,无论通都大邑或穷乡僻壤,举凡山川胜迹,人物风流,百业民情,岁时风俗,皆可抒写。非仅诗境得以开拓,且保存丰富之社会史料。”[③]因此，《竹枝词》的主题是以描写本地风土为主，具体又可概括为以下几个方面：

其一，《竹枝》诗中多涉及地名及山水风情。唐时《竹枝词》流行于巴、渝、吴、楚等地，几乎每一首《竹枝词》或与《竹枝词》相关的诗歌中都会点出当地山水地名，或者对当地风土地理有所描写。如刘禹锡《竹枝词九首》便是句句皆言风土：

白帝城头春草生，白盐山下蜀江清。南人上来歌一曲，北人莫上动乡情。
山桃红花满上头，蜀江春水拍江流。花红易衰似郎意，水流无限似侬愁。
江上朱楼新雨晴，瀼西春水縠文生。桥东桥西好杨柳，人来人去唱歌行。
日出三竿春雾消，江头蜀客驻兰桡。凭寄狂夫书一纸，住在成都万里桥。
两岸山花似雪开，家家春酒满银杯。昭君坊中多女伴，永安宫外踏青来。
瞿塘嘈嘈十二滩，此中道路古来难。长恨人心不如水，等闲平地起波澜。

① [唐]杜佑撰《通典》（卷一百四十六），北京：中华书局1988年版，第3717页。
② 见[清]王士祯《居易录》，丁福保辑录《清诗话》，北京：中华书局1963年版，第134页。
③ 见唐圭璋《序》，丘良任《竹枝纪事诗》，广州：暨南大学出版社1994年，第1页。

巫峡苍苍烟雨时，清猿啼在最高枝。个里愁人肠自断，由来不是此声悲。

城西门前滟滪堆，年年波浪不能摧。懊恼人心不如石，少时东去复西来。

山上层层桃李花，云间烟火是人家。银钏金钗来负水，长刀短笠去烧畲。

这九首诗中，几乎每首皆点出巴渝地名。如其一中即有“白帝城”、“白盐山”、“蜀江”等标志性景物。白帝山即夔州州城所据之地，是以“白帝城”即夔州城代称；而据《太平寰宇记》记载，“白盐山在州城涧东”[1]，可见都是巴渝之景。又如其三中有“瀼西”一词，《钦定大清一统志•夔州府》记载：“大瀼水在奉节县”。又其四中有“蜀客”、“成都”等词，皆点明为蜀人蜀地。而其五中“昭君坊”即昭君旧宅，在归州兴山县，即巫山之傍；“永安宫”则为三国蜀帝托孤之所，亦在奉节城内。除此以外，余下几首诗中还有“瞿塘”、“巫峡”、“滟滪堆”等地名，皆为巴渝景物。第九首虽未点出地名，但其中所写人家住处及“烧畲”的风俗，皆说明描写的是蜀地。这些都使这组《竹枝词》透露出浓郁的巴渝风情。不仅是刘禹锡诗歌，其他诗人创作的《竹枝词》中也皆有本土地名。如白居易之诗中即有“瞿塘峡口冷烟低，白帝城头月向西”之句，明显写的是巴地景物；又有李涉诗曰“荆门滩急水潺潺”、“巫峡云开神女祠”；许浑诗曰“十二山晴花尽开，楚宫双阙对阳台”；顾况诗曰“帝子苍梧不复归，洞庭叶下荆云飞”等。从这些诗句中无一例外都强调了巴渝、荆楚的景物及地名。对地名的提点是《竹枝词》之地域色彩最明显的特点，也使得《竹枝词》具有十分浓郁的乡土风情。

其二，《竹枝》诗中可见出丰厚的民俗文化。《竹枝词》本出于土风，而拟作《竹枝词》的诗人多是被贬谪于此，西南边境少数民族的绚丽民俗令诗人们十分惊奇，在欣赏之余，亦以诗歌将这些民俗记录下来并歌咏之。首先，从《竹枝词》及相关诗歌中可见出南方的祭祀风俗。南方民族好巫淫祀，其风俗可以远追至春秋战国之时。屈原《九歌》即是改制楚地巫祀歌谣而作，而刘禹锡的《竹枝词•引》中即明言自己的诗歌创作是受到了屈原改制《九歌》的启发。《旧唐书•狄仁杰传》曰“吴、楚之俗多淫祠”[2]，《旧唐书•刘禹锡传》亦曰：“蛮俗好巫，每淫祠鼓舞，必歌俚辞。禹锡或从事于其间，乃依骚人之作，为新辞以教巫祝。故武陵溪洞间夷歌，率多禹锡之辞也。”[3]可见刘禹锡之作《竹枝》与南方巫祀之俗密不可分。其《阳山庙观赛神》自注曰：“梁松南征至此，遂为其神，在朗州”，即说明了朗州民间祭祀汉人梁松之俗，诗末句曰“日落风生庙门外，几人连蹋竹歌还”，可见《竹枝歌》亦为当时祭祀所用。其次，《竹枝词》中还提及“烧畲”的巴地风俗。所谓烧畲是指春日耕种之前，村民占卦询问天气，若有雨，即于山上烧草木作肥，并于暖灰中播种，以保证种子有足够的雨水和营养，得以尽快萌发。刘禹锡《竹枝词》曰：“银钏金钗来负水，长刀短笠去烧畲”，即言巴地村民春日繁忙，女子负水作为日常之用，而男子则带上农具去开荒烧肥，描绘出一幅美丽的农家风情画。最后，从

[1] [宋]乐史撰《宋本太平寰宇记》（卷一百四十八），北京：中华书局 2000 年版，第 278 页上。
[2] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷八十九），北京：中华书局 1975 年版，第 2886 页。
[3] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷一百六十），北京：中华书局 1975 年版，第 4210 页。

《竹枝词》中，对巴地居民春日的酿酒、踏青之俗也有反映。刘禹锡诗曰“两岸山花似雪开，家家春酒满银杯。昭君坊中多女伴，永安宫外踏青来”，酿春酒是巴、楚、吴地民俗，冬腊月酿酒，而春日开酝全家共饮，既作为宴席饮用，又可以滋补强身。而踏青则是风行于唐代的民俗，春日上巳，人们纷纷走出居室游玩，即使平日深居闺中的女子也得以亲近自然。正是《竹枝词》中的描写使这幅巴渝风情画充满生活气息。

男女恋情是《竹枝词》的第二大主题。《竹枝词》早期虽为祭祀歌舞，但由于多演唱于公开场合，男女之间即有了交结的可能；而巴人在婚丧嫁娶中亦多唱《竹枝》，其内容自然多为男女情事。再则，文人参与《竹枝词》的创作之后，亦用于宴席歌舞，妓女所唱之曲亦多涉艳情。事实上大多数民歌体诗歌皆关乎男女情爱，如《采莲》、《纥那》等，《竹枝词》亦不例外。是以刘禹锡《杨柳枝》曰：“因想阳台无限事，为君回唱竹枝歌”，可见《竹枝》总与阳台情事相关联；又有白居易《郡楼夜宴留客》曰：“艳听竹枝曲，香传莲子杯”，可见宴席中有女妓演唱《竹枝》，而一“艳”字则表明其所唱内容为男女恋情。就《竹枝词》的内容来看，多是模仿女子口吻歌男女之情，如刘禹锡《竹枝词九首》其二“山桃红花满上头，蜀江春水拍江流。花红易衰似郎意，水流无限似侬愁”，即是以红花易衰比喻男子负心，以水流无尽比喻女子愁情。又有刘禹锡《竹枝词》：“杨柳青青江水平，闻郎江上唱歌声。东边日出西边雨，道是无情却有情。”诗中以“情”、“晴”谐音双关，唱出了青年男女含蓄婉转的恋情。其后又有皇甫松《竹枝》，诗中以“鹧鸪成双”、“少女待郎”、“芙蓉并蒂”、“桃核合欢”、“莲子心苦”、“桃杏相望”比喻男女恋情，显得大胆泼辣而又韵味无穷。

思乡之悲是《竹枝》诗的又一大主题。事实上，这一主题占据了中晚唐《竹枝》诗的绝大部分。之所以《竹枝》会引人乡愁，大致有两个原因：其一是《竹枝词》多咏巴渝人情，是以成为了乡土风情的代表，因此每唱《竹枝》便会使人思及故乡，如顾况《早春思归有唱竹枝者坐中下泪》：“渺渺春生楚水波，楚人齐唱竹枝歌。与君皆是思归客，拭泪看花奈老何。”诗中言及歌者唱竹枝而思念楚地，诗人听之亦心有所悲；其二是唐代《竹枝词》作者多为贬谪南方边陲的朝臣，心中愁思郁结，偶有触动则涌起无限乡愁，因此，刘禹锡《踏歌行》曰：“日暮江头闻竹枝，南人行乐北人悲”，《竹枝》虽为男女欢乐对唱之歌，但诗人思及自己远离故土、前途未卜，自然心生思乡之愁。事实上乡愁极有可能是《竹枝》最古老的主题，从白居易“凄凉古竹枝”、“巴童巫女竹枝歌，懊恼何人怨咽多”（《听竹枝赠李侍御》）等诗句来看，《竹枝》之调是怨苦的，而其根源很可能即是乡愁。在《竹枝》诗中多出现“声咽”、“肠断”、“词苦”等词语，也多是由乡愁、离别所致。

唐代《竹枝词》的艺术手法则体现在两个方面：其一是以“楚骚”手法寄喻遥深，多以起兴法抒写景物；其二则是其语言的民歌化。这两方面可谓是一极雅而一极俗，但在《竹枝词》中却能得到完美的结合。

“楚骚”手法在刘禹锡的诗作中极为突出。刘禹锡《竹枝词》的创作受到屈原作《九

歌》的启发，这在其《竹枝词•引》中即已明确提出。事实上，《竹枝词》与《九歌》有着更为密切的渊源关系。如《九歌》为楚地民间祭祀乐歌，而《竹枝》也本是用于赛神巫祀之歌，而且刘禹锡新制《竹枝》也并非娱己，而是为“以教巫祝”。《旧唐书•刘禹锡传》曰：“故武陵溪洞间夷歌，率多禹锡之辞也。”不仅如此，在刘禹锡离开夔州之后，其《竹枝词》仍被用于赛神，如其《别夔州官吏》曰“惟有九歌辞数首，里中留与赛蛮神”，可见刘诗与《九歌》之间的相似之处，而且刘禹锡初制《竹枝词》为九首，亦不是巧合。《竹枝词》在创作中亦使用“楚骚”的寄托之法。如刘禹锡《竹枝词》多为咏风土及歌情爱之作，但其“花红易衰似郎意，水流无限似侬愁”，也与屈原君臣不遇之感相契合，诗中的男女之情亦是有所寄寓的。刘禹锡又有“瞿塘嘈嘈十二滩”一首，诗中感叹“长恨人心不如水”，明显是以眼前之景思及人事，与刘禹锡因革新而被贬谪的境遇相结合，亦可见出诗中与屈原诗作类似的怨愤之情。

《竹枝词》的另一重要艺术特征是模仿民歌风格，这表现在以风土景物起兴以及语言的民歌化两个方面。起兴是传统民歌最常用的艺术手法，而唐代《竹枝词》中往往先写巴渝景物以入诗，再言及抒情或议论。如刘禹锡诗中曰“山桃红花满上头，蜀江春水拍山流”，又有“日出三竿春雾消，江水蜀客驻兰桡”，即是以蜀江景物而引出所咏之情，既塑造了美丽的意境，又使诗歌宛转动人。而《竹枝词》中语言的民歌化则主要表现为追求语言的平实通俗，以及有意识地运用谐音双关的手法。如“杨柳青青江水平，闻郎江上唱歌声”，语言明白如画，虽简单通俗却不俚俗，浅显易懂而又有无穷韵味；又如白居易诗“巴东船舫上巴西，波面风生雨脚齐”，亦是显得浅近如白话。民歌中惯用的谐音双关法在《竹枝词》中也得以广泛使用，如“道是无情（晴）却有情（晴）”，“芙蓉并蒂一心连（怜）”等，皆体现出清丽活泼的民歌风情。

总之，《竹枝词》在唐代的发展经历了由俚歌不断雅化的过程。虽然文人在拟写时极力模仿巴蜀的民歌风情，但其乡间野唱的特征仍然不断消失。《竹枝》在演唱时常配有舞容，但动作简单，亦属踏歌之类，因此在相关诗歌中几乎没有对其舞蹈的记载，本节对其的研究也主要集中于发展流变及内容形式上。但不可否认的是，《竹枝词》在市井间广泛流行，经常被用来配舞演唱，因此仍然是唐代重要的舞曲歌辞。

第四节　《铜雀台》——古老的怨旷之音

唐代舞蹈诗中有相当数量的咏舞妓诗，以叙述舞妓的生活、心态为主。这些诗歌虽然并未直接描写舞蹈，但舞妓作为舞蹈的表演者，其生活也是唐代舞蹈文化的一部分，因此咏舞妓诗也是舞蹈诗的一个种类。唐代咏舞妓诗大致有三部分。一部分咏宫中舞妓，这类诗歌以《铜雀台》系列诗歌为代表，还有《楚宫词》、《邯郸宫人怨》、《吴宫怨》、《婕妤怨》等等；第二类是咏家妓诗，如贾至《赠薛瑶英》、皇甫冉《同李苏州伤美人》

等；还有一类是咏官妓及市井妓诗。在这些咏妓诗中，以歌咏铜雀妓的诗歌成就最为突出，数量也最多。铜雀妓虽然不是唐代舞妓，但《铜雀台》诗却是唐代舞蹈诗的重要部分，其中也体现出唐代舞蹈诗创作的特点。

一、《铜雀台》的主题渊源及创作概况

《铜雀台》亦名《铜雀妓》或《雀台怨》，为乐府旧题，《乐府诗集》将其归入相和歌辞。铜雀台在今河北省临漳县西南，早已失去昔日的壮观，如今仅存5米高的台基，但从历代的题咏中亦可以见出当时的巍峨。《艺文类聚》记载，台成之时，曹操率子弟随从登台，令其各为题咏。曹丕作赋并序曰："建安十七年春，游西园，登铜雀台，命余兄弟并作。其词曰：登高台以骋望，好灵雀之丽娴。飞阁崛其特起，层楼俨以承天。……"[①]从诗中可见铜雀台的高峻。关于《铜雀台》诗题的来历，《乐府诗集》卷三十一《铜雀台》题注有较详细的解释："《邺都故事》曰：'魏武帝遗命诸子曰："吾死之後，葬於邺中西岗上，……妾与伎人，皆著铜雀台，台上施六尺床，下繐帐，朝晡上酒脯粻糒之属。每月朝十五，辄向帐前作伎。"故陆机《吊魏武帝文》曰："挥清弦而独奏，荐脯糒而谁尝？悼繐帐之冥漠，怨西陵之茫茫。登雀台而群悲，伫美目其何望"。'按：铜雀台在邺城，建安十五年筑。其台最高，上有屋一百二十间，连接榱栋，侵彻云汉。铸大铜雀置于楼颠，舒翼奋尾，势若飞动，因名为铜雀台。《乐府解题》曰：'后人悲其意，而为之咏也。'"[②]可见《铜雀台》系列诗歌是后人感慨曹魏时铜雀妓的命运遭际而作。又曹操临死时有"分香卖履"之嘱[③]。这两则记载都表明曹操嘱令姬妾在其死后居于铜雀台上，每月初一、十五以歌舞祭奠，算是对自己女眷的一种安置。但从另一方面而言，这些姬妾在曹操死后亦不能回到民间生活，只能相伴墓陵度过残生，确实是一件十分残忍的事，是以《铜雀台》诗皆不出"悲"之主题。

事实上铜雀台故事并未见于正史，是否为史实实难定论。曹操之姬妾妓人是否真的被迁于台上为祭陵而舞，亦难以考证。对于其死后姬妾的去向，《世说新语》倒是另外一种说法："魏武帝崩，文帝悉取武帝宫人自侍。及帝病困，卞后出看疾。太后入户，见直侍并是昔日所爱幸者。太后问：'何时来邪？'云：'正伏魄时过。'因不复前而叹曰：'狗鼠不食汝余，死故应尔！'至山陵，亦竟不临。"[④]若其中所记属实，那么曹操死后至少有一部分宫人转而侍奉曹丕而避免了终老于铜雀台上的命运。但魏宫之中的生活对她们而言又是另外一种残酷的竞争。史书记载，曹操死后，铜雀台亦作为冷宫，为魏

[①] [唐]欧阳询《艺文类聚》（卷六十二），北京：中华书局1965年版，第1120页。
[②] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷三十一），上海：上海古籍出版社1998年版，第365页。
[③] 陆机《吊魏武帝文序》记载曹操遗嘱曰："吾婕妤伎人皆著铜爵台上，施六尺床，下繐帐，……月朝十五日，辄向帐作伎。汝等时时登铜雀台，望吾西陵墓田。……余香可与诸夫人。诸舍中无为，学作履组卖也。吾历官所得绢，皆著藏中。吾余衣裘，可别为一藏。不能者，兄弟可共分之。"[晋]陆机著，金涛声点校《陆机集》，北京：中华书局1982年版，第116页。
[④] [南朝宋]刘义庆撰《世说新语》（卷下），上海：上海古籍出版社1982年版，第353-354页。

帝之失宠、获罪妃嫔居处。《资治通鉴•魏纪》曰："初,明帝为王,始纳河内虞氏为妃,帝即位,虞氏不得立为后,……虞氏遂绌还邺宫。"[①]可见一旦有妃嫔得罪，往往亦是被送至铜雀台以度余生。无论曹操之遗令是否被真正执行，铜雀台中居住的女性始终是被遗忘、被抛弃的一群。虽然曹操遗令铜雀作伎的故事不一定是史实，但却给诗人们留下了无尽的想象，铜雀台的故事也得以流传，铜雀妓的命运更成为后世诗歌热衷歌咏的主题。

《铜雀台》系列诗歌主要以《铜雀台》、《铜雀妓》或《雀台怨》命名，收录于《乐府诗集》及《全唐诗》中。魏晋南北朝时有铜雀台诗 6 首，为何逊、谢朓、江淹等作。又有谢朓《铜雀悲》一首，内容相似，亦可计为铜雀台诗。而唐代铜雀台诗的创作极盛，《全唐诗》卷十九《相和歌辞》共录有《乐府诗集》中铜雀台诗 22 首，另有见于诸家诗集的作品，包括崔国辅《魏宫词》、李远《悲铜雀台》等。其中有几首诗歌仅为怀古之题，虽有"歌舞"之词，但事实上并未涉及到舞蹈或舞妓的描写，如薛能《铜雀台》、李邕《铜雀妓》、马戴《雀台怨》、胡曾《咏史诗•铜雀台》等，因此舞蹈诗中铜雀诗共有 31 首。

铜雀台诗以五言古诗为多，如王适《铜雀妓》"日暮铜雀迥，秋深玉座清。萧森松柏望，委郁绮罗情。君恩不再得，妾舞为谁轻"，即为五言六句。此诗亦有杂言体，如刘长卿《铜雀台》即为五、七、三言相杂。而皎然《铜雀妓》、薛能《铜雀台》等则为七言四句。

二、唐代《铜雀台》的主题内容

《铜雀台》主要描写了铜雀妓的生活与心理，她们作为曹操的"未亡人"，奉命此生要为已死的君王服务。她们的生活是寂寞的、无望的，君王的宠爱对她们完全成为不可能的奢念，凄冷绝望的环境使她们对生活充满怨怼，这种情绪或隐晦、或激烈，在诗中皆有体现。是以《铜雀台》的主题多在一个"怨"字，只有极少数不涉及"怨"的内容，大多数皆可归为宫怨诗，在这些诗歌中描写内容虽是大同却亦是有异的，诗歌之间亦有不同的侧重点。因此将其主要内容概括为以下几个方面：

一部分诗歌主要在于对铜雀妓寂寞凄冷生活场景的描写。诗中虽有对铜雀妓的深刻同情，但更多侧重于描写，将铜雀台之景纳入冷寂的时空背景之中，铜雀妓也化为此景的一部分。诗歌中对妓人心理活动及情态的描写也融入景物之中，几乎没有直接抒情或评论的语句。如梁氏琼《铜雀台》：

> 歌扇向陵开，齐行奠玉杯。舞时飞燕列，梦里片云来。月色空馀恨，松声暮更哀。谁怜未死妾，掩袂下铜台。

诗歌描写的是铜雀妓表演的全过程，面对先帝亡灵，铜雀妓们强作歌舞，死者已去，但生者却必须将余生奉献给死者，是以歌舞不能给人带来欢愉，而只会使铜雀台上的姬妾

[①] [宋]司马光撰《资治通鉴》(卷七十)，北京：中华书局 1956 年版，第 2236 页

们更生悲苦。末句“谁怜未死妾，掩袂下铜台”亦仅是场景的描写，但铜雀妓之含泪作舞、强颜而歌已跃然纸上，妓人之悲苦如在目前。吴烛的《铜雀妓》内容亦极为相似，诗曰：“秋色西陵满绿芜，繁弦急管强欢娱。长舒罗袖不成舞，却向风前承泪珠。”诗之首句即描写了陵地满目秋色、一片苍绿，虽是郁郁葱葱却显得空寂冷清。在急促的管弦声中，妓人们强作欢颜而舞，但思绪烦乱心中凄苦，罗袖翻飞却难成舞姿。诗歌亦仅仅对铜雀妓的歌舞作了白描，但与前一首一样，勾勒出了妓人心中不甘、苦情无尽的处境。张琰的《铜雀台》与前二者稍异，诗中更多的是对陵园景色的描写，对歌舞之景仅是一笔带过：

君王冥漠不可见，铜雀歌舞空裴回。西陵啧啧悲宿鸟，高殿沈沈闭青苔。青苔无人迹，红粉空自哀。

诗中描写句句皆有情感色彩，西陵的鸟鸣及青苔都成为了妓人悲苦生活的写照。而末句更是写出了妓人此生的境遇：不仅君恩难再得，连心中的哀愁也无人得知，真可谓已被置于自生自灭的无望境地。这类诗歌的主要内容在于描写，再现的是铜雀妓的生活，诗歌中的景色及生活场景基本是出自想象，而其来源是曹操遗令。诗歌虽然没有直接的评论之句，但诗人的感情褒贬已寓于描写之中，其中主题即是对铜雀妓的深刻同情。“舞馀依帐泣，歌罢向陵看”（郑愔《铜雀妓》），“长裾压高台，泪眼看花机”（李贺《铜雀妓》），“恨唱歌声咽，愁翻舞袖迟”（朱放《铜雀妓》），这些诗句皆是以描写的手法展现出铜雀妓寂寞凄冷的生活与愁闷的内心世界。

铜雀台诗中还表达了铜雀妓无法把握自身命运的悲叹以及对人世不公的控诉。这部分诗歌多是以代言体的形式，将铜雀妓的身世遭遇纳入诗人的主观感受之中。作为侍妾、伎人，铜雀妓本身毫无自由而言。她们其实与古代墓葬中的人殉相似，区别只在于前者被迫随墓主而死，而她们却以生为墓主陪葬，她们的活着只是为了他人的死，可谓是“生不如死”。诗人们在铜雀台诗中以她们的口吻表达出心中的痛苦与不平。如王勃《铜雀妓二首》其二：“妾本深宫妓，层城闭九重。君王欢爱尽，歌舞为谁容。锦衾不复襞，罗衣谁再缝。高台西北望，流涕向青松。”诗歌完全是以一位铜雀妓的口吻倾诉着被幽禁于台上的痛苦。铜雀妓的遭际与失宠而被打入冷宫的宫人有相似之处，都是处于一种幽闭的、寂寞的环境，但她们的命运甚至不如后者。被打入冷宫的妃嫔宫人还有再次得宠的渺茫希望，而铜雀妓们侍奉的是已经死去的君王，再次得到恩宠是完全不可能的。因此她们的苦痛更为无奈和无望。许多铜雀台诗都表达了无望君恩的悲哀，如王适《铜雀妓》“君恩不再得，妾舞为谁轻”，即是对现实的叹息，刘方平《铜雀妓》“泪痕沾井干，舞袖为谁长”更是表达了无法把握自身命运的悲哀。

其三，唐代铜雀台诗中还有少数几首内容较大多数不同，诗句间充满对君恩的回忆，或者仅是对魏宫生活的描写，并没有“怨”的内容，倒是与一般的宫词相近。如崔道融《铜雀妓二首》，其一曰：“严妆垂玉箸，妙舞对清风。无复君王顾，春来起渐慵。”又其二曰：“歌咽新翻曲，香销旧赐衣。陵园春雨暗，不见六龙归。”诗歌虽亦表明君王已

不复再来，但其中的感伤情绪十分淡薄，相反有一种轻松慵懒的意味。其二中的情感略为深沉，妓人们在陵园春雨中歌舞，却不再有君王临幸，但这种淡淡的忧伤却未能掩盖诗中情境之美。再看崔国辅《魏宫词》："朝日照红妆，拟上铜雀台。画眉犹未了，魏帝使人催。"诗歌虽然提及铜雀台，描写的却是魏主在世时的场景，铜雀台已不再是作为先帝未亡人的安置场所，而是歌舞表演的舞台。诗歌内容与大多数铜雀台诗大相径庭，其中提及的铜雀妓也不再是凄苦愁怨的先帝宫人，而是正为歌舞作准备的宫妓。又如刘禹锡《魏宫词二首》[1]，诗歌中所写的铜雀妓之生活背景与大多数铜雀台诗类似，但其中提及"分香"之典，以表现出曹操临死前对姬妾的眷顾，"不忍烧"三字大有对先帝旧恩的眷恋与感激。其二中则明用"相思"一词，妓人"唱著君王自作词"，使得她们与君主的感情似乎有了真爱的成分，而且类似于唐玄宗与杨贵妃的宫中歌舞了。这两首诗将魏帝与宫人的生活场景描绘得相当美好和谐，充满对君恩的回忆与不舍，与一般铜雀台诗的主题完全不同。

最后，唐代铜雀台诗中还有怀古感世的成分。初唐时铜雀台诗基本上沿袭的是南朝的旧路子，满篇悲怨而未有问责，仅是对古事的想象而没有对当世的思考，如王勃《铜雀妓》、王元竟《铜雀台》等，诗中的舞妓之怨来自于君恩不再得的苦痛，多是对命运的悲叹。但在由盛唐到中晚唐的发展中，铜雀台诗的主题进一步丰富了，许多诗歌中不仅是怀古，亦有对铜雀之事的思考。如刘长卿的《铜雀台》即是一首典型的怀古诗：

> 娇爱更何日，高台空数层。含啼映双袖，不忍看西陵。漳河东流无复来，百花辇路为苍苔。青楼月夜长寂寞，碧云日暮空徘徊。君不见，邺中万事非昔时，古人不在今人悲。春风不逐君王去，草色年年旧宫路。宫中歌舞已浮云，空指行人往来处。

诗歌前四句为宫怨内容，对铜雀妓的情态加以描写。但自七言句以下，即完全转入吊古伤今的主题。诗人感叹的是人生的变幻，与乐府旧题有极大的不同。中晚唐的铜雀台诗有许多是怀古之叹与宫怨主题的结合，诗中不仅有铜雀妓的哀愁，亦包蕴着厚重的历史感。如欧阳詹《铜雀妓》[2]首句即显示其怀古诗的特点。"落叶"、"高陵"二句，更有沧海桑田之感。若不是后四句中对舞妓姿容的描写，这首诗很难被归于宫怨诗之列。同样，刘商诗歌中的"高台无昼夜，歌舞竟未足。盛色如转圜，夕阳落深谷"，本是叙写高台歌舞，但紧接着即转入对自然循环的诉说，后二句展现了历史的客观转变。这些诗歌在铜雀台诗的传统之"怨"上又增加了新的内涵，使唐代铜雀台诗具有了古事及时世同时观照的双重主题。感慨人世的诗句在唐人铜雀台诗中十分普遍，如"往事与尘化，新愁生曲终"（顾非熊《铜雀妓》），"唯有漳河水，年年旧绿波"（李远《悲铜雀台》）等皆是如此。

[1]刘禹锡《魏宫词二首》原诗曰："日晚长秋帘外报，望陵歌舞在明朝。添炉欲爇熏衣麝，忆得分时不忍烧。"（其一）"日映西陵松柏枝，下台相顾一相思。朝来乐府长歌曲，唱著君王自作词。"（其二）

[2] 欧阳詹《铜雀妓》原诗曰："萧条登古台，回首黄金屋。落叶不归林，高陵永为谷。妆容徒自丽，舞态阅谁目。惆怅繐帷空，歌声苦于哭。"

将唐代铜雀台诗与南朝时期的作品相比较，会发现唐代诗歌在倾诉哀怨的主题上明显有进一步的深化与开拓。南朝开辟了《铜雀台》的宫怨主题，但诗中之“怨”几乎全是指向命运，只是为铜雀妓的身世境遇大唱悲歌，缺少对其中深刻根源的思考。如谢朓《铜雀台》曰：“穗帷飘井干，樽酒若平生。郁郁西陵树，讵闻歌吹声。芳襟染泪迹，婵娟空复情。玉座犹寂寞，况乃妾身轻。”诗歌描绘了奠堂中帷帐飘飞，灵前供有美酒，一如曹操身前。但不同的是音乐管弦之声只能奏给陵园中的树木，而舞妓们的衣襟上也沾满了泪痕。诗歌末句设想连玉座亦感到寂寞孤苦，何况是娇弱的舞妓们，回忆昔日的恩宠会更觉伤情。此诗以铜雀台上妓人的口吻叙述心中的思绪，已有相当完美的意境，如泣如诉、情感哀怨。再看何逊的《铜雀妓》诗：

> 秋风木叶落，萧瑟管弦清。望陵歌对酒，向帐舞空城。寂寂檐宇旷，飘飘帷幔轻。曲终相顾起，日暮松柏声。

何诗几乎全是对铜雀台环境与舞妓生活的描写，但满篇气氛阴郁压抑，舞妓们的歌舞也只是与空城、陵园相对，显得尤为凄冷。尤其是末句“曲终相顾起，日暮松柏声”，寂寞冷清之感扑面而来，显得无限凄凉。但这两首诗皆有冷清幽寂之境，充满对铜雀妓无望生活的同情，却没有进一步深刻的思考。诗中虽用代言体，以妓人的口吻倾诉心中感伤，但诗人的主体情感与诗中的人物始终是分离的，诗人更多是站在同情者的立场上为妓人作诗。

在唐代的铜雀台诗尤其是中晚唐时期的作品中，幽怨的主题进一步深化了，诗中不仅表达了对铜雀妓的同情，抒发了她们的哀怨与苦愤，而且对造成她们痛苦的原因也有一定的思考与追问。诗人的情感不再是游离于诗歌之外的，诗中铜雀妓们的悲苦在某种程度上引发了诗人的共鸣，诗人自身情感的参与也使诗歌的主题更为深刻。如罗隐《铜雀台》，初读之似乎仅是对铜雀妓的描写，但若与诗人身世背景结合，似乎又能体味出诗中隐含的双关意味。罗隐为晚唐诗人，朱温篡唐建梁之后，曾召其为谏议大夫，不应。作为唐之遗民，罗隐对唐王朝怀有极忠贞的感情，后仕吴越，曾力劝吴越王钱镠讨梁，是以后人称“罗隐之仕吴越，实心不忘唐”[①]。罗隐诗中时常流露出时代变换的痛苦，而其《铜雀台》之末句“只合当年伴君死，免教憔悴望西陵”很可能亦隐有双关的意味。

唐代铜雀台诗主题的开拓还在于诗中情感由“怨”而“愤”的变化。在南朝及初唐的《铜雀台》诗作中，情绪相对较为平稳，铜雀妓的形象只在于深沉的悲伤与无奈。而在中晚唐时期的铜雀诗中，这一情感则更为激烈，不仅有对不公命运的控诉，甚至有对统治者的问责，这是铜雀诗中的闪光点。刘商《铜雀妓》[②]可作为这类铜雀台诗的代表作，诗歌虽仍不出宫怨题材，但将铜雀妓的悲惨命运归因为君主的骄矜及纵欲享乐，超出了大多数铜雀诗仅仅“怨天”而不“尤人”的局限性，是极大的进步。诗人将批判矛

[①] [清]纪昀《四库全书总目提要》（卷一百六十八），石家庄：河北人民出版社 2000 年版，第 4330 页。
[②] 刘商《铜雀妓》原诗曰：“魏主矜蛾眉，美人美于玉。高台无昼夜，歌舞竟未足。盛色如转圜，夕阳落深谷。仍令身殁后，尚纵平生欲。红粉泪纵横，调弦向空屋。举头君不在，惟见西陵木。玉辇岂再来，娇鬟为谁绿。那堪秋风里，更舞阳春曲。曲罢情不胜，凭阑向西哭。台边生野草，来去罥罗縠。况复陵寝间，双双见麋鹿。”

头直接指向最高统治者，认为正是他们对欲望无止尽的追求造成了铜雀妓的悲哀。这一批判是尖锐的、深刻的，将铜雀台诗的主题提升到更高的境界。罗隐的《铜雀台》诗中的批判更显隐晦但同样深刻，诗歌前两句与大多数铜雀台诗类似，将笔墨集中于对铜雀妓愁苦的描写，随后则是充满怨愤的控诉，“只合当年伴君死，免交憔悴望西陵”二句，表达出铜雀妓们对生活的强烈不满。她们怒诉如此苟活不如当年为君主殉葬，可见其怨怼之深。

铜雀台诗是宫怨诗的一种。唐代宫怨诗发达的重要的原因是后宫数量的宠大。《新唐书•宦者列传序》曰：“开元天宝中，宫嫔大率至四万”[①]，足见后宫人数的惊人。在这些宫人中，能够得到君主宠幸的只是少而又少的一小部分，绝大多数只能在日复一日的寂寞等待中度过一生最美好的年华。正如杜牧《宫人冢》曰：“少年入内教歌舞，不识君王到老时”，许多宫人可能终生也无法见到君王之面。诗人对宫人们抱有深深的同情，而铜雀妓的遭遇即成为唐代诗人吟咏的最佳主题。事实上，唐代亦有遣获罪内人或先帝宫人奉陵的记载。“奉陵内官、内人，固有旧制。……内官某以某过奉陵，内人亦时有之。”[②]又有“唐制……凡诸帝升遐，宫人无子者悉遣诣山陵，供奉朝夕，具盥栉，治衾枕，事死如事生。”[③]从这些记载可以看出，唐代帝王也有类似于曹操遗令的制度，将获罪内人或者无子的先帝宫人遣入陵园，依照帝王身前的规模样式来侍奉其起居。这一制度与铜雀台故事的本质是一样的，都是对人性的摧残，这也是诗人们更热衷于歌咏铜雀台事来表达对现世批判的原因。

三、唐代《铜雀台》的艺术成就

唐代《铜雀台》系列诗歌在艺术技巧上也取得了较高的成就。综观《全唐诗》中的铜雀台诗，绝大多数诗歌的情感都是含蓄委婉的，但给人的艺术感染力却是强烈而深刻的，这皆得力于诗人们高超的创作技巧。铜雀台诗的艺术成就主要体现在对舞妓情态描写、心理刻画，以及对诗歌意象的塑造上。

首先，对舞妓的情态、心理的刻画是铜雀台诗最成功之处。诗人们敏锐地捕捉到舞妓细腻的心理变化，他们细致入微地描写舞妓们的情态，想象她们内心的感受，并以精细的笔触勾勒出来，使诗歌具有强大的艺术感染力。贾至《铜雀台》中即以“日暮铜台静，西陵鸟雀归”诗歌展现出一幅日暮铜雀图，再以“抚弦心断绝，听管泪霏微”表现铜雀妓内心的痛苦，而末句“苍苍川上月，应照妾魂飞”，则进一步深入到铜雀妓的内心，将无望之痛写得弥漫无尽。铜雀妓登台抚琴，但眼前的凄凉使她肝肠欲断，耳边的管弦声更使她泪眼迷蒙。这几句诗歌对铜雀妓的情态描写十分细致，与高台周围的寂冷情境相映，使得全诗笼罩在一片冷寂的氛围中，末句“应照妾魂飞”更将舞妓内心的愁

[①] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二百七），北京：中华书局 1975 年版，第 5856 页。
[②] [唐]李涪撰《刊误》，（四库全书景印文渊阁本，子部十，杂家类），上海：上海古籍出版社 2003 年版，第 179 页。
[③] [宋]司马光撰《资治通鉴》（卷二百四十九），北京：中华书局 1956 年版，第 8078 页。

苦揭示得淋漓尽致。再看刘方平《铜雀妓》：

遗令奉君王，嚬蛾强一妆。岁移陵树色，恩在舞衣香。玉座生秋气，铜台下夕阳。泪痕沾井干，舞袖为谁长。

首句的“嚬蛾”，已描绘出铜雀妓万般悲愁的面容，而一个“强”字，更写出了她们不情不愿、却又不得不为的无奈。眼前葱郁的陵树已被秋季染上了黄色，铜雀台在夕阳下更显冷清，想起君王在世时曾为他歌舞，但现在却只能满眼含泪对着神座而舞，不知道谁能欣赏。这首诗将舞妓的心理写得非常细致，从她强打精神梳妆再到陵台歌舞，皆有一个“愁”字贯穿其中，诗人对铜雀妓深深的同情浸透在每个字词之中，使诗歌读起来如泣如诉，非常感人。

其次，出色的意象塑造是铜雀台诗的又一艺术成就。《铜雀台》中的部分典型意象在南朝即得以确立，如繐帷、陵树等意象，几乎在所有的铜雀台诗中都有出现，已经成为铜雀台的代称。如何逊诗“望陵歌对酒，向帐舞空城”，谢朓诗“穗帷飘井干”、“郁郁西陵树”，王无竞诗“繐帐空苍苍，陵田纷漠漠”，乔知之诗“共看西陵暮，秋烟起白杨”等等。帷帐与陵树不仅是陵园的典型事物，而且塑造了一种令人倍感凄冷的环境，这一自然场景也成为铜雀台诗之阴郁氛围的来源。唐人铜雀台诗中不仅对这些意象加以继承，而且新增了许多物象，从而使诗歌的意境塑造更显生动，如阑干、舞袖、河水、管弦、石兽、落叶等，皆是唐代的新增物象。

阑干是铜雀台楼阁的一部分，在写楼台景观时是不可忽视的物象。舞妓们在井栏中歌舞作伎，而闲暇时依栏遐思，阑干已成为铜雀妓生活中的常见场景。许多铜雀台诗中皆有阑干的出现，如“君王无处所，台榭若平生”（王勃《铜雀妓》），“萧索松风暮，愁烟入井阑”（郑愔《铜雀妓》），“泪痕沾井干，舞袖为谁长”（刘方平《铜雀妓》）等。井阑作为陵台上的具体物象，使铜雀妓们的生活更加具象化了，也使她们的愁思有了释放之处。阑干中作伎的舞妓们已成为铜雀台诗的重要意象。

铜雀妓是歌舞妓，在铜雀台诗中自然多见舞蹈场景。而妓女的舞袖在歌舞时随风飘飞，确实是非常美丽的景象。诗人们在描写妓女舞姿之美时，往往注重对舞袖的描写，舞袖也成为铜雀妓的典型标志之一。许多诗歌中都有舞袖的意象，或是罗袖翻飞，或是泪湿舞袖，都表达了舞妓的忧绪愁肠。铜雀台诗中的舞袖意象极多，如朱放《铜雀妓》“恨唱歌声咽，愁翻舞袖迟”，刘方平《铜雀妓》“泪痕沾井干，舞袖为谁长”，汪遵《铜雀台》“铜雀台成玉座空，短歌长袖尽悲风”，吴烛《铜雀妓》“长舒罗袖不成舞，却向风前承泪珠”等等。这些诗句中的舞袖几乎都是承载愁绪的工具。舞妓们的愁苦使得罗袖长舒也舞难成舞，反映出她们的痛苦和哀怨。

铜雀台北临漳水，东去的河流引起诗人无数的思考。在许多铜雀台诗中，漳河水都扮演着极重要的角色。宋之问《铜雀台》“恩共漳河水，东流无重回”，舞妓看到漳河水的东逝，想到君王已逝，昔日恩宠永不重来，而自己却被迫在台上日复一日消耗着无望的青春，不禁心生苦悲。又有刘长卿《铜雀台》“漳河东流无复来，百花辇路为苍苔”，

东去的河水使诗人联想到流逝的岁月，内心生出沧海桑田之感。李远《悲铜雀台》“唯有漳河水，年年旧绿波”，更是因铜雀故事而生出对今昔的思考，由眼着之景思及昔日之境，抚今追昔，表达出对人生的深层关注。

此外，管弦、石兽、落叶等也是铜雀台诗中的常见意象。管弦与舞袖一样，为诗歌营造出歌舞的场景，而石兽则作为陵园的标志之一，创造了肃穆冷清的氛围。落叶作为秋气的代表为陵园之景增加了肃杀之感，烘托出浓重的冷寂气氛，揭示出诗歌的“悲”、“怨”主题。

小　结

《白纻舞》在唐代前期亦十分兴盛，中晚唐时期则多由无舞的清唱代替。但唐代《白纻词》由于与舞蹈千丝万缕的关系，仍然是重要的舞蹈诗。就舞蹈的发展来看，唐代的《白纻舞》在表演艺术上并没有多少新的发展，甚至在中唐以后逐渐衰落、消失，但唐代在《白纻词》的创作中有一些开创。虽然仍承继古辞“盛称舞者之美，宜及芳时为乐”的主题，唐代《白纻词》却将对舞者之美的描写深入到女性的内心，揭示出女性对男女之情的不安与企盼。这是一种以悲为美的审美倾向，在很大程度上继承了古代《白纻词》的创作传统。

《杨柳枝》由乐府古辞《折杨柳》发展而来，但又形成了自有的体系，与《折杨柳》体式不同。而且在中晚唐时期随着《杨柳枝》的勃兴，《折杨柳》逐渐消失，最终与《杨柳枝》融合。自白居易制《杨柳枝》新辞并与刘禹锡大量唱和之后，朝野上下形成了歌舞《杨柳枝》的风潮，至晚唐五代一直流行。但《杨柳枝》中涉及舞蹈描写不多，可能是由于此舞较为简单，而且其中有相当的踏歌成分，没有固定的舞容。晚唐薛能制《杨柳枝》健舞，应当是较为成熟的舞蹈，惜其舞容亦没有史料记载。《杨柳枝》多是咏本事，其主题对《折杨柳》有一定继承，但开拓之处亦十分明显。概言之，唐代《折杨柳》的主题包括思征人、叹年华易逝、思乡咏别几大部分，而《杨柳枝》在这些主题的吟咏上更增加了杨柳的人性意味，诗中之柳不再是离别赠远的道具，而是人类情感的见证。需要注意的是，《杨柳枝》多以杨柳喻妓女，因此有相当部分诗歌风格绮艳，供歌妓演唱佐酒之用，流传于歌席酒筵之间。

从田间野唱而成功的完成文人诗歌的转型，《竹枝词》可谓是典型的例子。中晚唐时期《竹枝词》在民间十分流行，不仅多见于妓馆歌舞，也常为文人案头作品。但唐代并不是《竹枝词》创作最繁荣的时期，其后明、清时期《竹枝词》创作更盛，而且体式宠大。但与后世不同的是，唐代《竹枝词》是乐舞的流行曲目，因其来自民间野唱，是以舞容多是简单的踏歌齐舞。因此在《竹枝词》中对舞蹈的描写不多。《竹枝词》具有浓郁的乡土风情，不仅表现在其地域色彩浓厚，其中的情歌特色也十分明显。正由于其

多咏乡土，使许多诗作中也寄寓了思乡之悲。刘禹锡《竹枝词》的创作与屈原《九歌》是有一定关联的，这也使其艺术手法有明显的“楚骚”特征。

唐代《铜雀台》诗数量极多，艺术成就也很高，主题基本是对南朝的继承，但同时亦有深化与开拓。诗中不仅有对铜雀妓愁怨的描写，更有对时光流逝的感慨，还有对昔日欢乐生活的留恋。中晚唐时期铜雀台诗中的情感较初唐时更强烈，不仅有舞妓的悲怨，更有对命运不公的控诉。有的诗歌已经将批判矛头直接指向统治者的纵欲享乐，这是诗歌主题的进一步深化。唐代铜雀台诗的艺术成就主要在对舞妓情态的描写及诗歌意象的塑造上，使这一传统的诗歌主题继续拥有着强大的生命力和审美价值。

第九章　白居易及其舞蹈诗

高度发展的舞蹈艺术给唐人充沛的活力与源源不断的创作灵感，而一些著名诗人更是以其卓越的技巧与飞扬的才华留下了数量可观的优秀篇章。李白、李贺、杜甫、刘禹锡、李商隐等大诗人都有许多出色的舞蹈诗作品，而白居易更是唐代音乐舞蹈诗的多产作家。从白居易的舞蹈诗中不仅能进一步了解诗人的生活经历、乐舞美学观以及诗歌创作的特点，还能更全面地分析唐代乐舞文化的发展情况以及乐舞诗创作的价值与意义。

第一节　白居易的舞蹈诗创作

由于依据标准的不同，学者们对白居易音乐舞蹈诗的统计情况也不尽相同，但白居易的音乐舞蹈诗创作当属唐代之冠，这是毋庸置疑的。在笔者对唐代舞蹈诗的整理中，摘录出白居易与音乐舞蹈相关的作品100余首，而其中直接歌咏舞蹈或涉及舞蹈的诗歌约40首，涉乐而无舞的诗歌不算在内，《杨柳枝》等舞辞，内容中未涉及舞蹈的也未算在内。但这一数量也相当可观了。当然，在对唐代舞蹈诗的研究中，不可能将其与音乐诗完全割裂，是以在对白居易舞蹈诗的研究中，其音乐诗也不可避免地作为参考资料。

一、白居易与唐代乐舞

白居易不仅是中唐著名诗人，也是一位重要的乐舞评论家。他还是一位优秀的古琴演奏者，也是唐代许多流行小曲的歌词创作者，甚至还是一个家庭乐舞团的导演。白居易一生爱乐爱舞，但他对乐舞的喜爱并非仅仅停留在纯粹的欣赏阶段，他还亲自整理、排练舞蹈，在他的努力下，一些几乎失传的舞蹈又得以重见天日。他不仅是舞蹈的热心观众，更是以自己的观点去评价舞蹈、塑造舞蹈形象。他对唐代的舞蹈艺术发展有着不容忽视的贡献。

白居易对乐舞的爱好几乎到了痴迷的程度，音乐和舞蹈，是他生活中不可缺少的精神伴侣。他在诗歌中称自己“本性好丝桐，尘机闻即空”（《好听琴》），固然与他重教崇雅的儒家思想有关，但也确实表明了他对乐舞的喜爱。他精通乐器及乐理，时常以琴乐自娱，许多诗歌都记录了他闲暇抚琴的自得景象，如“春酒冷尝三数醆，晓琴闲弄十馀声”（《七言十二句赠驾部吴郎中七兄》），“小亭中何有，素琴对黄卷”（《阴雨》）等；白居易也精通琵琶，《琵琶行》中诗人听到琵琶女的演奏而泪湿青衫，这种对彼此身世的强烈共鸣与同情，若不是有较高的音乐修养，是断难体会的；此外，白居易还有写筝乐、咏觱篥的诗歌，体现出对这些乐器皆有极高的欣赏水平。在白居易的许多诗歌中，还可以看出他也偶尔唱歌、跳舞，如“时唱一声新水调，旁人道是采菱歌”（《看采菱》），“赖

有销忧治闷药，君家浓酎我狂歌”（《春晚咏怀赠皇甫朗之》），又如“柳枝谩蹋试双袖，桑落初香尝一杯”（《刘苏州寄酿酒糯米李浙东寄杨柳枝舞衫偶因尝酒试衫辄成长句》）等。虽然白居易唱歌只是为释放情感，谈不上极高的歌唱技巧，但也充分说明了他对音乐舞蹈的钟爱与狂热。

白居易在乐舞欣赏上的素养极高，并非一般地钟情声色者。在《琵琶行》中，琵琶女接连演奏了几支曲子，诗人皆能一一识出；又如《问杨琼》中，诗人则明确提出了“古人唱歌兼唱情，今人唱歌唯唱声”的观点，对时世音乐有着极强的鉴赏力；诗人对许多乐谱也熟记于心，如在《乐世》诗中，“管急丝繁拍渐稠，绿腰宛转曲终头”，清楚地点出了乐曲的急繁转合之所在；又如《何满子》“一曲四词歌八叠，从头便是断肠声”，更是对乐曲的遍数、声调、情感烂熟于心。在对舞蹈的欣赏中也是如此。白居易的舞蹈诗，并非如大多数唐代舞蹈诗一般关注舞妓的姿容或情态，而是常常对舞蹈的动作、节奏及内涵有所品评。如《七德舞》中曰：“元和小臣白居易，观舞听歌知乐意，……岂徒耀神武，岂徒夸圣文。太宗意在陈王业，王业艰难示子孙”，诗中准确地指出了太宗作《七德舞》的深刻寓意。又有《柘枝妓》“平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催”，指出了《柘枝舞》在出场之前有三声连响的鼓声。

白居易家妓颇多，诗人时常教其乐舞，对当时的流行乐舞多有排练；白居易又对《霓裳羽衣》加以整理、编排，为保存唐代的乐舞艺术作出了一定的贡献。唐代蓄妓之风甚盛，许多士人富户皆有家妓，但如白居易一般亲自整理乐谱、舞谱，并将其教与家妓的却实属少见。在长庆二年（822）被任命为杭州刺史之后，白居易开始着手排练自己喜爱的歌舞。他一方面组建家乐，教以歌舞，另一方面请来当地的名妓歌伶商玲珑、谢好、陈宠、沈平等，将他们组成歌舞乐队。白居易整理、排练的乐舞中最成功的当是《霓裳羽衣》，这支著名的盛唐法曲经玄宗制曲、贵妃编舞之后曾盛极一时，但经过安史之乱的摧残，在中唐时已少有人闻见。白居易曾于元和年间在宫廷宴乐中观赏过《霓裳羽衣舞》的表演，对其印象深刻，念念不忘，因此尽可能凭当时的强记重新整理乐曲、舞蹈并教给乐妓。而且在诗人调任苏州刺史之后，因无人知晓《霓裳》，便又一次尝试将其曲其舞教授给苏州舞妓李娟、张态。白居易还有家妓小蛮善舞、樊素善歌，她们表演的《杨柳枝》代表了当时的一流水平。在《咏兴五首•小庭亦有月》中，有“菱角执笙簧，谷儿抹琵琶。红绡信手舞，紫绡随意歌”之句，可见白居易在日常生活中时刻不离乐舞。

诗人不仅钟情于乐舞，而且对乐舞艺人也较为同情和尊敬，并与他们保持着密切的交往。如《夜闻歌者》诗中记述了诗人夜泊鹦鹉洲时听到邻船歌女的悲歌幽咽，十分关心并命人问其缘由；又如《燕子楼》诗中，诗人对张尚书之妾关盼盼盛年守节之事也颇为同情，诗歌模拟女性口吻，对其幽居燕子楼的情景作细腻描述，其凄冷、寂寞之感令人泪下。总之，从白居易诗歌中与伎人的交往来看，二者的地位虽不能平等，但诗人对伎人的态度是相对纯净的。诗人是出于探讨技艺、编排乐舞的目的与其交往，这与大多数人将伎人乐工视作玩物是不能等同的。当然，白居易在对待艺人尤其是家妓的态度上

仍有着明显的局限性，这也是时代的必然。

二、白居易舞蹈诗创作的概况

从对白居易乐舞诗的整理来看，诗人在漫长创作生涯中一直都有音乐舞蹈诗的创作。因本文研究对象主要为舞蹈诗，是以将白居易的声乐诗及器乐诗剔出，而仅保留乐舞诗中涉及舞蹈的篇章。其中亦有正面描写舞蹈者，也有仅一两句提及舞蹈者，但都在本文的研究范围。将白居易舞蹈诗的创作年代、背景加以梳理，可以看出其舞蹈诗创作大致分为四个阶段，在每一个阶段中，由于生活环境、仕途地位的变化，皆会给舞蹈诗的创作内容带来一些变化。

第一阶段是白居易在京城任官期间，大约是元和四年至元和十五年。[①]这一阶段的舞蹈诗创作以《新乐府》中的《七德舞》、《胡旋女》、《骠国乐》、《西凉乐》为代表。这些虽都是舞蹈诗，但诗歌的主旨并不是描述舞蹈之容、称赞舞蹈之美，相反有些诗歌如《胡旋女》、《骠国乐》等对所描写的舞蹈还充满批评之意。因此，这些诗歌既是舞蹈诗，也属于白居易的讽喻诗。此时白居易官位虽然不高，但也算仕途风顺，颇受君主赏识。元和二年（807）十一月，白居易召为翰林学士，又二年，任左拾遗。诗人正值青壮年，又深感受到宪宗的重视；而所任官职又都是讽谏君主、辅助太子一类，更使他意识到天下之任的重要。诗人在这段时间兢兢业业尽谏诤之职，竭力上书讽谏，以报知遇之恩。正是在这一时期，白居易写下了《新乐府》五十篇，诗题自注“元和四年为左拾遗时作”。诗序曰：“为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作也。”可见《新乐府》的创作初衷本不在追求文采，而是以浅明的诗意，广泛的题材，对世间百态加以评论，从而达到针砭时弊、讽喻君主的目的。《新乐府》中包括不少舞蹈诗，而诗题中皆注明其讽喻之意，如《七德舞——美拨乱，陈王业也》，《法曲——美列圣，正华声也》，《胡旋女——戎近习也》等等。《新乐府》中的舞蹈诗，正面描写舞蹈的内容不多，除《胡旋女》前半部分描写胡旋舞，《立部伎》对杂舞百戏有所提及，《西凉伎》、《骠国乐》中有少量描写舞蹈的诗句之外，多数诗歌是借舞蹈名目发表对时政的看法。《秦中吟十首》也是这一时期的诗作，其中《歌舞（一作伤阕乡县囚）》一首，虽没有描写歌舞，但通过“朱门车马客，红烛歌舞楼”的上层社会豪华景象与“岂知阕乡狱，中有冻死囚”的对比，表达了诗人对下层百姓甚至狱囚的人文关怀。这一时期诗人的创作精力十分旺盛，但由于 811 年母亲去世，诗人离职丁忧，是以在其后的一段时间便没有了舞蹈诗的创作。

第二阶段是谪居江州、忠州时期，时间约为元和十年（815）至元和十五年（820）。这一时期是诗人仕宦生涯的低谷，也是舞蹈诗创作的低潮，作品既不多，也没有了当年的讽喻锋芒，而仅以言乐舞、赠妓、咏别为主题。815 年，宰相武元衡被刺，裴度亦被

[①] 本节对白居易一生重要活动及时间的确定皆依照《白居易生活系年》一书所考订的内容。王拾遗编《白居易生活系年》，银川：宁夏人民出版社 1981 年版。

伤。白居易以一腔热血上疏急求捕贼，却被当权者认为是越职言事，又加之其作诗“有害名教”，结果被贬为江州（今江西九江）司马。这一遭遇在《旧唐书•白居易传》中有详细的记载：“（元和）十年七月，盗杀宰相武元衡，居易首上疏论其冤，急请捕贼以雪国耻。宰相以宫官非谏职，不当先谏官言事。会有素恶居易者，掎摭居易，言浮华无行，其母因看花坠井而死，而居易作赏花及新井诗，甚伤名教，不宜置彼周行。执政方恶其言事，奏贬为江表刺史。诏出，中书舍人王涯上疏论之，言居易所犯状迹，不宜治郡，追诏授江州司马。”[①]白居易此时官任太子左赞善，虽可以给太子略提建议，但毕竟不是谏官，是以与其不合者抓住这一点加以诋毁。正因为这次挫折是由“诤谏”而导致，所以白居易此后的诗歌便少有了讽喻之意。在其舞蹈诗创作中，这种变化也非常明显。元和十年八月，白居易举家迁至江州。初至任上，官事清闲，他的诗歌也多以闲适为主。在江州任上三年，白居易遍寻生活乐趣，以求排遣心中抑郁。但江州地处偏僻，难以一听丝竹，正可谓“浔阳小处无音乐，终岁不闻丝竹声”（《琵琶引》），因此这一时期的音乐舞蹈诗创作极少。但也正是在这一时期，白居易留下了千古名篇《琵琶引》：元和十一年（816）八月，诗人送客至湓江口，偶遇长安倡女，听其夜弹琵琶，得以一饱耳福。在琵琶女凄凄切切的弹奏声中，诗人也感受到了天涯沦落、怀才不遇的悲苦，这一深层的共鸣让《琵琶引》成为白居易器乐诗的代表作。但对于舞蹈而言，其场地的要求更高，而且也难有偶然的机缘，白居易此时地僻官微，也无力以家妓自娱，其后虽于元和十三年（818）迁任忠州刺史，但仍然地僻路遥，难有观舞之娱。这一时期的舞蹈诗仅有《醉后题李、马二妓》、《卢侍御小妓乞诗，座上留赠》及《江楼宴别》几首，也是于仕宦交游中在宴席上而作，内容也皆是对席间舞妓的赞美，并无深刻之处。此时还有《燕子楼》诗，中有“自从不舞霓裳曲，叠在空箱十一年”之句，又《吴宫辞》中有“楼高时见舞，宫静夜闻歌。半露胸如雪，斜回脸似波”之句，虽也写舞蹈，但皆是想象之舞，并不是眼前的实景。

第三阶段是任杭州、苏州长官时期，约是从长庆二年（822）至宝历二年（826）。这一时期舞蹈诗创作的数量不多，但一扫之前的阴霾而爆发出极大的热情；但后期由于诗人身体的病弱，也使部分诗歌中颇有人世之叹。820 年白居易奉诏回长安任尚书司门员外郎，其后又任主客郎中知制诰，品秩低微心中快快。821 年诗人与元宗简一起加朝散大夫，又转上柱国。朝散大夫著五品绯色朝服，白居易自此方告别了沉沦下僚的生涯。从他写给元宗简的《酬元郎中同制加朝散大夫书怀见赠》诗中可以看出他对此十分珍视，也颇为得意。[②]但白居易在任上见朝政日非，好友元稹被“性忌刻，险谲多端”[③]的权臣李逢吉排挤而无辜罢相，加之上书论河北军事不被采纳，于是产生了退隐的念头。其《衰

[①] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷一百六十六），北京：中华书局 1975 年版，第 4344 页。

[②] 白居易《酬元郎中同制加朝散大夫书怀见赠》原诗曰：“命服虽同黄纸上，官班不共紫垣前。青衫脱早差三日，白发生迟校九年。曩者定交非势利，老来同病是诗篇。终身拟作卧云伴，逐月须收烧药钱。五品足为婚嫁主，绯袍著了好归田。”

[③] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷一百七十四），北京：中华书局 1975 年版，第 5221 页。

病无趣因吟所怀》诗曰："朝餐多不饱，夜卧常少睡。自觉寝食间，多无少年味。平生好诗酒，今亦将舍弃。酒唯下药饮，无复曾欢醉。诗多听人吟，自不题一字。病姿与衰相，日夜相继至。况当尚少朝，弥惭居近侍。终当求一郡，聚少渔樵费。合口便归山，不问人间事。"可见诗人视朝政之事已如弓杯蛇影，只希望任地方官以闲养，也是为退隐创作物质条件，以便远离是非之地。长庆二年（822），诗人请求外任，七月被任为杭州刺史，十月到任。这次的外任与贬谪江州不同，诗人正中下怀，欣然就道。杭州风景优美，又由于运河的沟通，经济日益繁荣，白居易在此地得以大展身手，也能更好地享受生活。诗人至任上之后，颇费心于政事，修筑西湖堤防，治理西湖六井，创下了不少政绩。这一时期的舞蹈诗都是轻松愉快的，诗人能够真正享受到听歌观舞的乐趣，感受到舞蹈所带来的美好。其《清明日观妓舞听客诗》云："看舞颜如玉，听诗韵似金。绮罗从许笑，弦管不妨吟。可惜春风老，无嫌酒醆深。辞花送寒食，并在此时心。"诗歌吟出了在美好春光里观舞听诗的极大愉悦和满足；又如创作于长庆四年（824）的《急世乐》、《柘枝妓》等诗歌，皆能从舞蹈的本身出发去描写、评价，保持了舞蹈诗的最本色。这一时期诗人借地方长官之利，还将当地名妓与家乐组织起来排练唐代的著名乐舞。如《柘枝妓》即是诗人观赏新排的《柘枝舞》所作，而《湖上招客送春泛舟》曰"一曲霓裳初教成"，表明当时演奏的《霓裳羽衣曲》是由诗人亲自教授的。诗人刺史任满后，除太子右庶子，赴任期间经过常州，受到常州刺史贾𫗧的款待，并作有《看常州柘枝赠贾使君》；宝历元年（825）诗人任苏州刺史，又着手在苏州编排《霓裳羽衣舞》，其《霓裳羽衣歌》真实地记录了其编排的初衷及过程。但苏州任上诗人身体病弱，又加上眼疾日重，故而感到人生缥缈，产生了休官之念。其《自咏五首》曰："亦须随丰约，可得无限剂。若待足始休，休官在何岁？"其后诗人告长假畅游名山古寺，唯求享受生活。诗人因病而心有所感，此时创作的《花前叹》、《有感三首（其二）》等诗歌，流露出人生短促、世事无常的感慨。

第四个阶段是诗人晚年居于洛阳时期。这一时期跨度最长，从大和元年（827）直到会昌六年（846）诗人去世。此时舞蹈诗创作数量也最多，逐渐洗净了苏杭时期的盛年意气，而渐有了参悟人生、及时行乐的思想。诗人大半生仕途颠簸，早已看透官场，加之年齿渐高，对人生也早已明彻。苏州长假满后，诗人返回洛阳，大和元年除为秘书监。在长安任职后，同年冬奉使东都，年底回到洛阳。其后诗人除任刑部侍郎时在长安供职一年外，两任太子宾客分司东都，又任河南尹，又任太子少傅分司东都，最终以刑部尚书致仕，一直都在洛阳生活直到去世。这段时间是诗人官位最高、物质最为优裕的时间，也是仕途最为平稳、生活最为安定的时间，是以有更多的闲暇去享受人生，而歌舞自然成为他寄情娱情的最佳手段。此时诗人年迈多病，连一生最爱的歌舞音乐，在享受之时也渐有力不从心之感。因此诗歌中的情感向两极发展。一方面，诗人极力凸显自己年虽高迈而精神尤在，时常以歌舞自娱，几乎一日一时不可无乐舞。在诗人与朋友、同僚的交往中，宴筵间的乐舞皆成为诗咏的对象，如《与牛家妓乐雨后合宴》记载的是

在牛僧孺家中会饮观妓的美好享受。不仅如此，在日常闲居时诗人家中也是常有歌舞。如《柘枝词》曰："柳闇长廊合，花深小院开。苍头铺锦褥，皓腕捧银杯。绣帽珠稠缀，香衫袖窄裁。将军拄毬杖，看按枯枝来"，明显是家乐自演；而《答苏庶子月夜闻家僮奏乐见赠》中则可见出诗人家中常奏《霓裳》；又如《咏兴五首•小庭亦有月》、《宅西有流水墙下构小楼临玩之时颇有幽趣因命歌酒聊以自娱独醉独吟偶题五绝句》则记录的是一场小型的家庭音乐会。诗人爱乐喜舞到了如痴如瘾的程度，哪怕是出游时也有乐舞相伴，如《出游示小妓》、《宿龙潭寺》、《嵩阳观夜奏霓裳》皆是如此。甚至诗人自己也时常边歌边舞，如《三月三日》、《刘苏州寄酿酒糯米李浙东寄杨柳枝舞衫偶因尝酒试衫辄成长句》皆是诗人自娱自乐而作。另一方面，诗人年老多病，虽有歌舞享乐，却也时常有人生迟暮之感，因此这一时期的舞蹈诗中亦常流露出忧思。如《追欢偶作》曰"十听春啼变莺舌，三嫌老丑换蛾眉。乐天一过难知分，犹自咨嗟两鬓丝"，诗歌感叹时光飞逝，美人们容颜老去，而诗人自己也不再是风流少年。再如《长洲曲新词》表达的也是类似的感慨；而在《听歌六绝句•乐世》中，诗人更是感叹"诚知乐世声声乐，老病人听未免愁"，《乐世》又名《六么》、《绿腰》，本是唐代著名的舞曲，而此时的诗人老病敏感，连听到这优美欢快的乐声也心生悲凄；更为令人悲伤唏嘘者当是《病中诗十五首•别柳枝》及《杨柳枝词》（一树春风千万枝），这两首诗内容相似，皆是以青翠婀娜的杨柳比喻年轻的舞妓，是诗人写给其最钟爱的家妓樊素、小蛮的诗歌。前者作于开成四年（839），病人因风疾而痛苦无比，打算遣散家妓，一时难以自禁，哀叹在世时日不久；而后者作于会昌五年，是诗人最后的一首舞蹈诗，诗中虽未写舞蹈，但将舞妓小蛮比作袅袅的杨柳，想象自己一旦西去，家妓必当另奉他人，十分悲哀失落。诗人此处的情感虽不免狭隘，但也真实地反映出对人生的感叹与不舍。值得一提的是，这一时期由于长居洛阳，诗人感受到"洛下新声"《杨柳枝》的魅力，以自己的过人才华创作了大量优秀的《杨柳枝》诗，这些诗歌是白居易舞曲歌辞的代表之作。

第二节　白居易舞蹈诗中的美学观

白居易不仅对乐舞如痴如醉，而且有较明确的乐舞美学观。作为一位朝廷要员，白居易的乐舞美学观也是与传统的儒学思想一致的。他既强调舞蹈的政治功用，也注重其娱乐性情的作用。他著有多篇论文阐述其治国、处世的观念，其中《策林》七十五篇[1]中即有多篇涉及乐舞观点。如《救学者失礼乐诗书》一文强调礼乐化人的重要性，认为"学乐者以中和友孝为德，不专于节奏之变、缀兆之度也"，将学"乐"的目的直接归结到为"中和友孝"的教化而服务上；又如其《议礼乐》则认为礼乐贵在中正平和，过缺及过盈都会适得其反，并提出要"抑郑声"的儒家正统思想；而在其《沿革礼乐》中，

[1] [唐]白居易著，丁如明、聂世美校点《白居易全集》，上海：上海古籍出版社 1999 年版，第 845-904 页。

则提出礼乐的沿革要注重实质，不能只看重其外在形式，并提出了“礼至则无体，乐至则无声”的辩证观点；而在《复乐古器古曲》中，则将“正始之音”作为其最高的诗乐理想，提倡复古但并不泥古，而且号召要“善乎政，和其情”，而并不是“改其器，易其曲也”，这里正是直接将乐舞与政治联系起来。总之，白居易的乐舞美学观是与儒家乐舞美学观一致的，但诗人的观念却未拘泥古板，而是对儒家乐舞美学有所生发。因此在其舞蹈诗创作中，充分体现了其“大乐必和”、放郑崇雅的美学观，但具体到舞蹈诗的创作上，他并没有将儒家礼乐美学生搬硬套，而是在认同礼乐与政治关系的前提下，又将其与乐舞自身的审美内涵、娱乐价值结合起来。

一、和：白居易乐舞美学观的内核

白居易对儒家音乐美学思想深有领会，他始终将“和”作为其乐舞美学观的内核。《礼记•乐记》曰：“大乐与天地同和，大礼与天地同节。”真正的“大乐”，应当是顺应天地规律，安祥、平和的。这是儒家礼乐观的根本支撑点。而荀子《乐论》亦进一步对礼乐之“和”作出阐释，认为“乐者，审一以定和者也，比物以饰节者也，合奏以成文者也。”汉儒董仲舒进一步强调“声发于和，而本于情，接于肌肤，臧于骨髓”[①]，这里都强调“和”是礼乐之本。因此，白居易的乐舞美学观是与政治紧密结合的。在其《议复乐古器古曲》一文中即曰：“乐者本于声，声者发于情，情者系于政。盖政和则情和，情和则声和，而安乐之音，由是作焉。政失则情失，情失则声失，而哀淫之音由是作焉，斯谓音声之道与政通矣。”[②]正是以“音声之道与政通”为出发点，使得白居易在对音乐与舞蹈的审美中时常与政治结合。

白居易强调乐舞与政治的相互影响，认为政和则乐和、乐乱则政乱。这一观点在其舞蹈诗中有十分鲜明的表现，尤其是《新乐府》中的几首舞蹈诗，几乎都是以政论诗地面目出现的。一方面，诗人认为安祥、和乐的环境才会产生优美的乐舞，注重政治对乐舞创作的引导作用。《七德舞——美拨乱，陈王业也》一诗中即充分说明了这一观点。诗歌陈述了唐代著名大舞《七德舞》的创制渊源。所谓“七德”，即武功七德，为禁暴、戢兵、保大、定功、安民、和众、丰财七事，因此此舞赞美了太宗平定战乱、安定天下的功业。白居易在诗中陈述了太宗的战绩，赞美其“三十有五致太平”，此时臣下誓忠，百姓乐业，战士效死，这是一片天下“和乐”的景象，因此“乐来一百九十载，天下至今歌舞之”。诗人在诗歌中叙述太宗的早年战绩与统治功德，是作为《七德舞》为人所广泛传唱的背景，正表明了“太平生雅乐”的观点。对这一观点，诗人在《试策问制诰•才识兼茂明于体用科策第一道》中有所叙述：“臣闻太宗以神武之姿，拨天下之乱。玄宗以圣文之德，至天下之肥。当二宗之时，利无不兴，弊无不革，远无不服，近无不和。

[①] 见[汉]董仲疏撰《元光元年举贤良对策》，《全汉文》（卷二十三），[清]严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文》，北京：中华书局 1958 年版，第 250 页上。
[②] [唐]白居易著，丁如明、聂世美校点《白居易全集》，上海：上海古籍出版社 1999 年版，第 897 页。

贞观之功既成，而大乐作焉。”[1]这正说明“大乐”是生于安稳和乐的环境，与《乐记》中的“大乐必易，大礼必简，乐至则无怨，礼至则不争”是一致的。反之，诗人认为邪乱之音会导致时事动乱、王业衰败。这在其舞蹈诗作品尤其是《新乐府》中的《法曲》、《胡旋女》等篇章中有明确的阐述。《法曲》诗曰：

法曲法曲歌大定，积德重熙有余庆。永徽之人舞而咏，法曲法曲舞霓裳。政和世理音洋洋，开元之人乐且康。法曲法曲歌堂堂，堂堂之庆垂无疆。中宗肃宗复鸿业，唐祚中兴万万叶。法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。

诗中陈述了唐代法曲的变迁。诗人先言高宗永徽之时德高国盛有贞观遗风，所以制《一戎大定舞》以宣扬文德；其后开元、天宝盛世百姓康乐，于是《霓裳羽衣舞》一时为盛；高宗时法曲《堂堂》十分流行，《全唐诗》注曰：“太常李嗣贞善审音律，能知兴衰，云：近者乐府有堂堂之曲，再言者唐祚再兴之兆”。因此，这些大舞的流行时间正是与唐王朝的昌盛蓬勃一致的。诗人在自注中说：“法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也，……明皇虽雅好度曲，然未尝使蕃汉杂奏。”此时法曲虽失雅音，但仍然保持着相对的纯净性，朝政也得以太平。然而“开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲皆以边地名，……后又诏道调、法曲与胡部新声合作。明年，安禄山反，凉州、伊州、甘州皆陷吐蕃”[2]。从诗句来看，诗人认为乐舞的邪乱与安史之乱具有因果关系，是以在诗中曰：“法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙”，直接将乐舞与政治变化联系起来。诗人根据自己对时事的观察，最终建议“愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵”，希望能够保持乐舞的纯洁雅正，以保证国家的安定。同样，在《胡旋女》中亦有相似的观点。诗中曰“天宝季年时欲变，臣妾人人学圜转”，正是这种社会风气导致了“禄山胡旋迷君眼，兵过黄河疑未反”，最终酿成了安史之乱。因此，诗人将“和”作为自己乐舞美学观的内核，认为和平纯净的“正始之音”方能实现儒家传统音乐观中的“乐与天地同和”，才能使得天下和乐，国家安宁。当然，诗人的乐舞美学观说到底是为其政治观点服务的，这也是其将《新乐府》列为“讽喻诗”的原因。

值得注意的是，许多研究者认为诗人的乐舞观是将乐舞与政治完全对等，这种看法是有失偏颇的。诗人只是试图通过观察乐舞的发展变化来分析政治变化的原因，从而为统治者提出治国的建议。在诗人的观念中，乐舞的变化只是政治时局发展的表象，也是诗人用以劝谏统治者的一个“引子”，其真实的目的是希望君主以清明的治国政策来达到国家的发展强盛。在其舞蹈诗《骠国乐》中，诗人将乐舞与政治的关系作了非常清楚的说明：“闻君政化甚圣明，欲感人心致太平。感人在近不在远，太平由实非由声。观身理国国可济，君如心兮民如体。体生疾苦心憯凄，民得和平君恺悌。贞元之民若未安，

[1] [唐]白居易著，丁如明、聂世美校点 《白居易全集》，上海：上海古籍出版社 1999 年版，第 666 页。
[2] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二十二），北京：中华书局 1975 年版，第 476-477 页。

骠乐虽闻君不叹。贞元之民苟无病，骠乐不来君亦圣。”骠国献乐自然与唐王朝的强盛开明有关，但是“骠国乐”与王朝的清明却无直接的联系。只要统治者能够体恤民情、慰民疾苦，即使骠国不来献乐，百姓也会称赞君王为圣明之主，正可谓“太平由实非由声”。这一观点在诗人的《策林•复乐古器古曲》一文中有精妙的论述：

> 夫器者所以发声，声之邪正，不系于器之今古也。曲者所以名乐，乐之哀乐，不系于曲之今古也。何以考之？若君政骄而荒，人心动而怨，则虽舍今器用古器，而哀淫之声不散矣；若君政善而美，人心平而和，则虽奏今曲，废古曲，而安乐之音不流矣。是故和平之代，虽闻桑间濮上之音，人情不淫也，不伤也。乱亡之代，虽闻《咸》、《濩》、《韶》、《武》之音，人情不和也，不乐也。故臣以为销郑卫之声，复正始之音，在乎善其政，和其情，不在乎改其器，易其曲也。”[1]

正是因为诗人对治国有清晰的思路，所以才能对乐舞与政治的关系有清醒的认识。他明确地指出，太平盛世与和谐环境都是人为的，乐舞只是政治时势的反映，人类社会的发展是远非乐舞所能决定的。这是白居易在礼乐观念上的进步之处。

因此，白居易以“和”作为其乐舞观的内核，是以儒家音乐美学观为根本出发点的。但诗人并没有盲目地将乐舞与政治相等同，更没有陷于形而上学的境地。出于士大夫的责任感，白居易在早年的仕宦生涯中将讽喻刺谏作为自己的首要责任，反映在文学中即是一系列讽喻诗的创作。这些讽喻诗的主题皆是劝谏君主、告诫百姓，尤其是《新乐府》五十首中，几乎每一首皆选取一时事作为评议对象，以达到诗人的讽喻目的。讽喻诗本来是为了政治而存在，正如诗人在《新乐府•序》中所言，是“为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作也”，因此这些讽喻诗的政治意义远大于其文学意义。而诗中所记的舞蹈，也成为讽喻的工具，必然要与政治相联系。这种联系即使对诗人而言也是牵强的、充满功利的，诗人仅仅是作为一种现象而列举，并不是作为一种本质来分析。事实上，诗人乐舞观中的“和”的内核，更多地体现在对乐舞的纯粹审美观念上。乐舞与政治的联系虽然是诗人乐舞审美观中最鲜明的观点，但并不是诗人内心真正认可的观念。所以，在诗人被贬谪江州之后，诗人的政治热情也很快冷却下来，再也没有创作过以讽喻为目的的舞蹈诗，而其乐舞美学观也逐渐体现出更为纯粹的审美倾向。

二、重视乐舞的怡情作用

贬谪江州之后，白居易舞蹈诗中明显消去了政治的痕迹，而以赠妓、宴饮以及抒发性情为主。这类舞蹈诗占据了白居易舞蹈诗的绝大部分，也代表着白居易真正的乐舞美学观。在白居易的乐舞诗创作中，可以见出他最注重的是乐舞的怡情作用。这一观点在舞蹈诗中即表现为对清雅乐舞的钟爱，对舞蹈技巧的重视，以及对乐舞陶冶性情的肯定。但是这些观点并没有集中的论述，而只是在乐舞诗中有零散的表达。

[1] [唐]白居易著，丁如明、聂世美校点《白居易全集》，上海：上海古籍出版社 1999 年版，第 897 页。

首先，诗人在舞蹈诗中表现出对平和清雅乐舞的钟爱，这是他肯定乐舞理心养性、使人心性和平的表现。在他的舞蹈诗中可以看出，他对清音雅舞的嗜好甚至到了痴迷的地步，而《霓裳羽衣》为其中之最。在《霓裳羽衣歌》中，诗人向好友元稹一再表达了自己对《霓裳羽衣》的喜爱："我昔元和侍宪皇，曾陪内宴宴昭阳。千歌百舞不可数，就中最爱霓裳舞。……当时乍见惊心目，凝视谛听殊未足。……我爱霓裳君合知，发于歌咏形于诗。君不见我歌云，惊破霓裳羽衣曲。又不见我诗云，曲爱霓裳未拍时。……"诗人在元和年间曾任翰林学士，得以陪侍宪宗观赏乐舞，而《霓裳羽衣舞》在众多的宫廷乐舞中给诗人极深的印象。诗歌中对《霓裳羽衣》的舞姿有较详尽细腻的描写，大致再现了当时此舞表演的场景。从诗中看，这里的《霓裳羽衣舞》是由两位舞妓作仙姬打扮而舞，表现的是对天界仙境的想象与向往。诗人对此舞叹为观止，"当时乍见惊心目，凝视谛听殊未足"，从此完全沉迷其中。其后诗人谪居湓城、迁居巴峡，但一直对其念念不忘。及至任杭州刺史时，才有心力组建乐队，排练此舞，希望复见宪宗时宫廷乐舞的风彩。事实上，白居易在元和年间观赏的《霓裳羽衣舞》早已不是天宝时期的原貌。《霓裳羽衣》在玄宗时期是由杨贵妃编排、领舞的大型女子群舞，而白居易所观不仅规模不如以前，而且两位舞妓的姿容、舞技自然也难与杨贵妃相比。但诗人乍见仍惊心动目，其中原因，便是《霓裳羽衣舞（曲）》正好契合了诗人对乐舞的审美追求。其一，《霓裳羽衣》代表了唐代鼎盛时期的记忆，是大多数士大夫的精神寄托。《霓裳羽衣》产生于天宝时期，是唐王朝最富庶强盛的时期，也是唐代乐舞发展的高峰时期，而《霓裳羽衣》本身又代表了唐代宫廷舞蹈的最高成就。白居易观舞时的宪宗元和年间距天宝已有半个世纪，虽不能再睹开、天盛世的繁华，但宪宗亦是一位较有作为的君主，在其十五年的统治中励精图治、重贤用能，一度形成了"元和中兴"的局面。而且在宪宗朝前期，白居易官位虽不高，但得任京官，亦颇受重视，所提的谏议也大部分被采纳，此时的朝廷给诗人留下了清明美好的印象。因此，诗人将对昔年的美好回忆也寄托在《霓裳羽衣舞》上，对舞蹈的钟爱，其实也是对早年与宪宗君臣相得的留恋。其二，《霓裳羽衣舞》的雍容闲雅符合了诗人追求温厚和平的审美趣味。在其《策林•议礼乐》一文中，诗人指出："臣伏闻礼减则销，销则坏；乐盈则放，放则崩。……故礼销失于杀，乐稍失于奢。"可见诗人认为美好的乐舞应该是节制中和的、平稳而不淫放的，这样的乐舞能使人心气和平，温文尔雅，不生过失。这是白居易对儒家音乐美学观的接受，深深地渗透到他对乐舞的品评与实践中。白居易喜爱古琴，而且善于弹琴，即因为古琴能够"使我心和平"（《听弹古渌水》），是可以使人心神安静澄澈的。《霓裳羽衣舞》本属法曲，诗人称之为"本华风"，认为是纯粹高雅的音乐。再加之乐曲本身亦是舒徐典雅的，开头为散序六段，节奏自由、曲调悠扬；其后舞者徐出，中序拍点分明、节奏整齐；再则音节急繁，但繁而不乱；曲终时舞姿已停，但长引一声，余音袅袅。《霓裳羽衣》本身有着极其高妙的舞蹈技巧，再加之主题表现的是仙境景象，是以舞妓姿态雍容，艳而不妖，娇而不媚，舞姿也大方得体，亦正好合乎诗人"中和为度"的审美观。因此，

诗人终其一生将《霓裳羽衣》作为至爱，即使是在此舞逐渐散佚时，诗人亦自排自编，力求挽救。

其次，诗人重视古乐古舞，崇雅斥郑，厌恶激烈新奇的音乐。但同时也要看到，白居易对古乐古舞的看法是十分客观的，他虽然崇古，但并不主张盲目的复古。一方面，白居易对古乐古舞尤其是古琴乐情有独钟，这与他追求乐舞的和平雅正是分不开的。在其音乐诗中这一观点十分鲜明。如《华原磬》中，诗人明确指出当今乐工非人，导致了华原磬新声僭夺古乐："华原磬，华原磬，古人不听今人听。泗滨石，泗滨石，今人不击古人击。今人古人何不同，用之舍之由乐工。乐工虽在耳如壁，不分清浊即为聋。梨园弟子调律吕，知有新声不如古。古称浮磬出泗滨，立辨致死声感人。宫悬一听华原石，君心遂忘封疆臣。果然胡寇从燕起，武臣少肯封疆死。"诗人最终将乐曲的今音夺古与安史之乱联系起来，难免有牵强之嫌，但也同时可以看出他对新声的贬斥。而在另一首《邓鲂张彻落第》中则曰"古琴无俗韵，奏罢无人听"，表达了对古琴之曲高和寡、世人不听的感叹。另一方面，白居易并不是一味主张复古好古，他对于古乐舞的喜好，主要是看重其内容，而不并浅薄地追求复古的表象。在其《策林•复乐古器古曲》中，诗人明言："销郑卫之声，复正始之音者，在乎善其政，和其情，不在乎改其器，易其曲也。"他认为复古只是手段而并不是目的，并不推崇盲目复古，而只看重恢复乐曲之清雅纯正的本质。这其中也包含了督促统治者改善政治、顺应民心的意味。在白居易的舞蹈诗中，对清雅古舞的追求主要表现在恶郑崇雅，推崇纯正的法曲，而对民间乐舞、外来乐舞持轻视态度。白居易对民间乐舞颇有偏见，这在他的许多诗歌中都有表现。如《琵琶行》曰："住近湓江地低湿，黄芦苦竹绕宅生。……岂无山歌与村笛，呕哑嘲哳难为听。"诗中明言湓江地区并非没有乐舞，只是那些村夫野唱绝不能带来美好的享受。事实上这些保持着原始生态风味的乐舞正是民间文化的精华，而白居易作为封建社会的士大夫，对民间的山歌村笛是无法欣赏的。白居易的诗歌中也极少有反映民间乐舞的例子，这一点与刘禹锡等创作了大量民歌体诗歌的诗人是无法相比的。从白居易的舞蹈诗创作来看，皆是表现高高在上的士大夫情趣，其对舞蹈的描写也多是在宴乐闲暇时的欣赏。但值得一提的是，白居易对本出自民间的《杨柳枝》十分喜爱，不仅创作了大量的《杨柳枝》舞辞，而且时常在闲暇时踏《杨柳枝》以自娱。但细读其《杨柳枝》诗，其中的内容并无对民俗风情的兴味与关心，而只是将注意力集中于对"杨柳"之内涵的关照上。这也是《杨柳枝》作为文人诗与《竹枝词》等诗歌的极大不同。在对外来乐舞的态度上，白居易基本上也是否定的。如其《法曲》曰："法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和"，明确批评了玄宗诏道调法曲与胡部新声合作的举措。又有《胡旋女》中，也将天宝末年的变化归咎于《胡旋舞》在中原的流行。这两首诗歌中固然有出于讽谏而将乐舞与政治直接联系的牵强成分，但也可见白居易认为外来的乐舞会使人心变异从而导致祸乱。这是一种只见结果不见过程的形而上学的论断，有一定的偶合性，也同时反映出诗人思想的局限。事实上，玄宗将中原法曲与胡部新声合流，是为唐代乐舞艺术注入了新鲜的血液，

这也是唐代乐舞得以高度发展的重要原因。外来乐舞在唐代的流行，不仅是唐王朝民族自信力的表现，也是唐代上至君主、下至百姓对乐舞的极大兴趣的体现。唐代的乐舞拥有的巨大生命力正是来自这些“非正”的夷声，而那些传统的古典雅乐正迅速丧失着生命力。如白居易《立部伎》称：“立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬操雅音。”乐工若技艺不精则由坐部退至立部，如果连立部伎也无法胜任，则只能“操雅音”，可见雅乐在当时已经沦落，极不受重视。但是，白居易对胡乐夷舞的批评却并没有影响他对外来乐舞的喜好，如诗人最为喜爱的《霓裳羽衣》即本为《婆罗门曲》，其前身是来自西域的音乐，而经玄宗改制、经杨贵妃编舞之后才得以发展；同样，《柘枝舞》也是出自西域，诗人对其十分欣赏，在杭州刺史任上曾组织乐妓排练。这些都说明白居易对外来乐舞的批评并不是因为其来源，而是因为这些乐舞的形式不合乎诗人崇尚清雅的标准。胡舞的动作皆十分急速，这与白居易的乐舞美学观大异其趣。以诗人批评的《胡旋舞》为例，诗中曰：“左旋右转不知疲，千匝万周无已时”，元稹的《胡旋女》中更对此舞有形象的描写：“蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫。骊珠迸珥逐飞星，虹晕轻巾掣流电。潜鲸暗吸笡波海，回风乱舞当空霰。万过其谁辨终始，四座安能分背面。”可见这类舞蹈的动作是激烈的、急速的，快速的旋转给人眼花瞭乱之感，因此诗人认为其不合乎“中和迂徐”的中正之乐，所以才将其“乱”与时局之乱联系起来。正如诗人在《策林•沿革礼乐》中所言：“乐者，以易直子谅为心，以中和孝友为德，以律度铿锵为饰，以缀兆舒疾为文。饰与文可损益也，心与德不可斯须失也。”白居易的乐舞美学观深受儒家中和之道的影响，这也使他在对乐舞的欣赏中有意识地去选择、去排斥。同样，在那些山歌村唱中，有太多不合乎“雅正”的民间情愫，这便是儒家所批判的“郑卫之声”，自然也就不能被白居易欣赏。

再次，白居易看重乐舞的表演技巧而不重妓女容色。《霓裳羽衣歌》中，诗人对好友元稹所提出的此舞必须以绝色之女来表演的观点并不认同。诗中曰：“君言此舞难得人，须是倾城可怜女。吴妖小玉飞作烟，越艳西施化为土。娇花巧笑久寂寞，娃馆苎萝空处所。如君所言诚有是，君试从容听我语。若求国色始翻传，但恐人间废此舞。妍媸优劣宁相远，大都只在人抬举。李娟张态君莫嫌，亦拟随宜且教取。”诗人认为，《霓裳羽衣》的排练如果仅求国色，那很可能会导致此舞被荒废，所谓的妍媸美丑也皆是个人的看法，重要的是对舞蹈的教授和掌握。正如诗人在《邓鲂张彻落第》中所言：“众目悦芳艳，松独守其贞。众耳喜郑卫，琴亦不改声。”诗人看重的是外表之下的实质，并不仅仅为满足肤浅的眼目之娱而放弃雅乐的美好。这一美学观是较为开明的。从唐代的许多舞蹈诗来看，对舞妓容色的审美占据了极大的部分，在很大程度上，“观舞”其实就是“观色”。但白居易在对乐舞的审美上能够单纯地着眼于舞蹈的技巧，进一步显示出他对乐舞的欣赏处于较高的层次。因此在白居易的诗歌中保留了许多对舞蹈动作、技艺的描写，这是其他的舞蹈诗作者远远不及的。除《霓裳羽衣歌》外，诗人还有《柘枝妓》写《柘枝舞》的表演，《杨柳枝二十韵》写《杨柳枝》的舞容，虽然在对舞妓的描

写中难免有对其姿容的赞美，但与纯粹评判容色的舞蹈诗相比，白居易的舞蹈诗更有史料价值。

白居易重视乐舞的怡情作用还表现在肯定娱心养性是欣赏乐舞的最终目的。乐舞的修养身心作用也是儒家传统音乐观点，《荀子•乐论》曰："君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心"，阮籍《乐论》亦曰："乐者，使人精神平和，衰气不入，天地交泰，远物来集，故谓之乐也"[①]，都是将乐作为陶冶人心的方式。白居易对这一观点有明显的继承，他既认为和平之音可以起到净化世风、烘托治世的作用，也认为乐舞能使人心性和平，从而达到提高气质修养的目的。这也是他一生爱好乐舞的理论来源。在其《卧听法曲霓裳》中即曰："乐可理心应不谬，酒能陶性信无疑。"而在《听弹古渌水》中也有"闻君古渌水，使我心和平"的诗句。从许多的舞蹈诗中，都可以看出诗人毫不掩饰自己将乐舞作为怡情养性的方式。如 《咏兴五首•小庭亦有月》即描写了家妓歌舞、诗人自得的闲适生活："小庭亦有月，小院亦有花。可怜好风景，不解嫌贫家。菱角执笙簧，谷儿抹琵琶。红绡信手舞，紫绡随意歌。村歌与社舞，客哂主人夸。但问乐不乐，岂在钟鼓多。"诗中记录了诗人殷勤待客的场面，虽然自称是"村歌社舞"，但仍然颇为自得，乐而忘忧。在许多时候，诗人还自歌自舞，这一颠狂之态类似于魏晋名士的随意挥洒，但更有唐人风流的任性不羁。如"柳枝谩蹋试双袖，桑落初香尝一杯"，"莲子数杯尝冷酒，柘枝一曲试春衫"等诗句，充分表现了诗人已将对乐舞的喜爱融入自己的生活与生命。而《宅西有流水墙下构小楼临玩之时颇有幽趣因命歌酒聊以自娱独醉独吟偶题五绝》中更是坦言："独醉还须得歌舞，自娱何必要亲宾？当时一部清商乐，亦不长将乐外人。"白居易对乐舞的审美态度是源自于儒家音乐美学而又更为超脱地，他肯定了乐舞的功利性，也不忽视乐舞的娱乐功能。他能够较为通融地去享受乐舞带来的欢乐，从而使自己的人生更具艺术性。

三、情感是音乐与舞蹈的生命

白居易的乐舞美学观还体现在他对情感的重视上。诗人认为，情感是艺术的生命，以情动人才是乐舞的美学意义。从这一方面而言，白居易的乐舞美学观是纯审美的，乐舞的功利目的在此处已经极大地淡化，而仅剩下纯粹以动心怡情为出发点的审美追求。他不仅在乐舞活动中提倡以情动人，更是在乐舞诗的创作中倾注了自己的真实情感，这使他的乐舞诗更具有动人心魄的魅力。

白居易对乐舞情感的提倡也是以儒家音乐美学观为出发点的。儒家即是将"情"作为声乐产生的根本，所谓"声发于和，而本于情，接于肌肤，藏于骨髓"[②]，"变风发乎情，止乎礼仪"，都将情放在音乐创作的基础地位。唐太宗也承认情感与音乐的关系，

[①] [魏]阮籍著，李志钧校点《阮籍集》(卷上)，上海：上海古籍出版社 1978 年版，第 45 页。
[②] 见《汉书•董仲舒传》，[汉]班固撰《汉书》(卷二十六)，北京：中华书局 1962 年版，第 1903 页。

但是强调“悲悦在于人心，非由乐也”，阐述了情感是出自于人心而不是音乐给人带来情感，这是十分客观的态度。而白居易的乐舞观中，则将“情”的重要性进一步提高，直接贯注到乐舞的创作论与表达方式中。最具有代表性的即是《问杨琼》，诗曰：“古人唱歌兼唱情，今人唱歌唯唱声。欲说向君君不会，试将此语问杨琼。”元稹还有一首《和乐天示杨琼》，诗歌对杨琼有较详细的介绍：“我在江陵少年日，知有杨琼初唤出。腰身瘦小歌圆紧，依约年应十六七。去年十月过苏州，琼来拜问郎不识。青衫玉貌何处去，安得红旗遮头白。”从诗歌及其注解来看，杨琼本为江陵歌妓，其后辗转来到苏州，并与诗人相遇。白居易对杨琼的歌唱技艺是极为赞美的，认为她的歌声之所以动人，是因为在唱歌里倾注了丰富的感情。这也是白居易对“唱歌唱情”的最明确论述。诗人之所以强调情感的重要性，本来是以“情系于政”为根据的。在《策林•复乐古器古曲》中，诗人称“乐者本于声，声者发于情，情者系于政”，这一论点其实并无新意，而只是出于儒家礼乐思想所强调的以情化人的说法。但是诗人能够在此基础上进一步生发，认为在乐舞的表演与创作中也要充满感情，如此才能真正地以心去打动他人，才是成功的乐舞艺术。因此，白居易对诗中乐舞的描写除了对乐舞表演技巧的再现外，也极力突出乐人舞妓们情感的巨大感染力。如《霓裳羽衣歌》中，诗人即十分重视舞妓的面部表情，“烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情”，表演者蛾眉轻敛，似乎心有幽怨，而衣袖的舞动也如怨如诉，充满了感情。同样在其著名长诗《琵琶引》中，诗人也强调琵琶女在弹奏时的动人情态：“转轴拨弦三两声，未成曲调先有情。弦弦掩抑声声思，似诉平生不得意。低眉信手续续弹，说尽心中无限事。”琵琶女声情并茂的弹奏深深地打动了诗人，再加之充满愁怨的叙述更引起了欣赏者的强烈共鸣，是以诗中曰：“我闻琵琶已叹息，又闻此语重唧唧。同是天涯沦落人，相逢何必曾相识！”同样，其《夜筝》诗中亦曰：“弦凝指咽声停处，别有深情一万重”，从这些乐舞诗中，可以充分体现出情感的极大表现力。

不仅如此，诗人还十分注重自身对乐舞情感的体悟和接受。白居易不仅是一位才华横溢的诗人，也是一位出色的乐舞鉴赏家和评论家。几乎当时所有的流行乐舞他都了如指掌，而对其中的情感内涵亦能一语道破。如《出游示小妓》中，诗人即叮嘱当筵表演的舞妓“莫唱杨柳枝，无肠与君断”，可见诗人对《杨柳枝》的常含哀音十分敏感。这首诗作于大和八年（834），此时诗人已年过花甲，对人生早已自有感悟，并不想让乐舞中的情感来影响自己的心情。又如其《听歌六绝句•乐世》曰：“管急弦繁拍渐稠，绿腰宛转曲终头。诚知乐世声声乐，老病人听未免愁”，说明了乐舞给诗人带来的悲伤感受。《乐世》又名《六么》，本是节奏轻快，声乐舒缓的，但这首诗作于开成四年（839），当时的诗人年老多病，听到欢乐之曲反而心生愁绪。这也从另一方面说明了乐舞的情感可以带给人深远的联想，从而使欣赏者产生与众不同的审美感受。

第三节 白居易舞蹈诗的价值及意义

白居易的舞蹈诗不仅具有极高的审美价值，亦是研究唐代乐舞的重要史料，蕴含着深刻的社会意义。白居易是中唐著名诗人，他以高超的艺术技巧将唐代舞蹈的翩翩之态展现在世人面前；他又是唐代创作乐舞诗数量最多的诗人，他的舞蹈诗不仅记录了听歌观舞的情境，而且反映了舞蹈的变迁和发展，再现了唐代舞蹈的风貌。在他的舞蹈诗中，体现了时代风气的变化，蕴含着诗人的深刻思考。

一、白居易舞蹈诗的审美价值

白居易的乐舞诗在当时即受到各个阶层的欢迎并被广为传唱。《唐摭言》记载，白居易去世后，唐宣宗尤为惋惜，并亲自作诗悼念，诗曰："缀玉联珠六十年，谁教冥路作诗仙。浮云不系名居易，造化无为字乐天。童子解吟长恨曲，胡儿能唱琵琶篇。文章已满行人耳，一度思卿一怆然。"①白居易的一生诗作甚丰，而他在《与元九书》中提出的"文章合为时而著，歌诗合为事而作"的创作准则，更使得他的诗歌具有极强的现实意义，语言通俗，情感深厚，受到广泛的欢迎。

首先，白居易舞蹈诗的最大成就在于出色的舞蹈描写。唐代乐舞诗创作数量极多，但如白居易《霓裳羽衣歌》、《胡旋女》、《骠国乐》、《杨柳枝二十韵》等描写舞蹈的叙事长篇并不多见，而其《琵琶引》等优秀长篇音乐诗更是代表了诗人乐舞诗创作的最高成就。在舞蹈诗的创作中，诗人善于将繁简适当的白描与精妙的比喻、拟物等修辞手法结合，再现了乐声舞姿的动人情景。概言之，白居易舞蹈诗在描写上有如下几个特点：其一，诗人善于抓住舞蹈的动态美与力度美，并力求动静适度、急徐结合。如《霓裳羽衣歌》中的描写："飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼。繁音急节十二遍， 跳珠撼玉何铿铮。翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。"诗歌中运用了转、旋、纵、送、曳、点、挥等一系列的动词，将优美的舞蹈动作写得十分连贯，一气呵成；而其后的"繁音急节"与"唳鹤曲终"则在一动一静上形成强烈的对比，给人兴味无穷之感。又如《西凉妓》中，诗人写出了狮子舞的情景："奋迅毛衣摆双耳，如从流沙来万里。……狮子回头向西望，哀吼一声观者悲。"《西凉伎》以狮子舞为主，而狮子是以人扮成。在舞蹈中，狮子的金色毛发迅疾摇摆，如同金黄的流沙；而狮子迅猛回头，似乎让人听到一声巨吼，震人心魄，又使人心悲。诗歌中描写的动作虽然不多，却能使得身临其境。而在《胡旋女》中，诗人更是以一连串的精彩描写表现舞妓旋转不止的高超技巧。其二，诗歌对舞妓的装束服饰也有精细的描写，起到了烘托舞容的作用。白居易的乐舞诗虽然注重的是对舞者技艺的审美，但也并没有忽视对舞妓服饰与装束的关注。唐

① [五代]王定保撰《唐摭言》(卷十五)，上海：上海古籍出版社 1978 年版，第 160 页。

代舞蹈十分注重装饰，如《柘枝舞》、《霓裳羽衣舞》、《杨柳枝》等舞蹈都有独特的舞服。因此对舞服的描写也成为舞蹈描写的重要内容。而白居易的舞蹈诗中，舞妓的服饰之美与舞蹈的动作之美浑融一体，构成一幅令人惊叹的画面。《霓裳羽衣歌》中，诗人突出描写了舞妓服饰的华丽："案前舞者颜如玉，不著人家俗衣服。虹裳霞帔步摇冠，钿璎累累佩珊珊。娉婷似不任罗绮，顾听乐悬行复止。"诗歌对舞服的描写并不繁缛，先总以"不著人家俗衣服"，表明这是模仿仙女的装扮；再列出"虹裳"、"霞帔"、"步摇冠"、"钿璎"、"佩"等一系列装饰之名；而其中"累累"与"珊珊"则体现出装饰的豪华。美丽的舞服令舞妓恍若仙女，而她们的舞蹈表演自然更显仙意。再如《柘枝妓》中的"红蜡烛移桃叶起，紫罗衫动柘枝来。带垂钿胯花腰重，帽转金铃雪面回"，以及《柘枝词》中"绣帽珠稠缀，香衫袖窄裁"，皆是对柘枝舞服的描写，突出了此舞的妩媚艳丽。其三，比喻、拟物等修辞手法的运用使描写更加生动。舞蹈是象形的艺术，诗歌将这种视觉艺术转化为文字，确实需要极高的技巧。白居易在对舞蹈的描写中多运用比喻、拟物、对比的手法，给诗中的舞蹈赋予了生命。在《醉后题李马二妓》中，诗人曰："艳动舞裙浑是火，愁凝歌黛欲生烟"，而在《霓裳羽衣歌》中，则这样描写舞蹈："飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊"，这些比拟将舞蹈写得艳丽无比又生动形象；而在《胡旋女》中，诗人则以"人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟"将旋转的舞姿与飞奔的车轮作比，以突出胡旋女的旋转之迅疾。正是这些修辞手法的运用使白居易的舞蹈诗文采飞扬，毫无枯燥生涩之感。

其次，白居易的舞蹈诗注重意境的塑造，将人带入如梦似幻的审美境界，留下无尽的想象空间。意境的塑造不仅赋予了舞蹈诗更深厚的内涵，使之不仅限于对舞蹈的简单记录，同时还能增加舞蹈诗的美感。试看下面两首诗：

> 楼中别曲催离酌，灯下红裙间绿袍。缥缈楚风罗绮薄，铮鏦越调管弦高。寒流带月澄如镜，夕吹和霜利似刀。尊酒未空欢未尽，舞腰歌袖莫辞劳。（《江楼宴别》）
>
> 开元遗曲自凄凉，况近秋天调是商。爱者谁人唯白尹，奏时何处在嵩阳。回临山月声弥怨，散入松风韵更长。子晋少姨闻定怪，人间亦便有霓裳。（《嵩阳观夜奏霓裳》）

这两首诗歌并不是以舞蹈描写为主，但前者是写宴饮观舞，亦有描写舞蹈的成分，后者则是写诗人为河南尹时在嵩阳观夜奏《霓裳羽衣曲》，言其听乐观舞的感受。白居易又有《杨柳枝二十韵》[①]，是唐诗中为数不多的描写《杨柳枝》舞的作品。这两首诗都是将观舞的感受与当时的心境相结合，创造了一种特殊的意境，引发读者的想象以及对诗

[①] 白居易《杨柳枝二十韵》原诗曰："小妓携桃叶，新声蹋柳枝。妆成剪烛后，醉起拂衫时。 绣履娇行缓，花筵笑上迟。身轻委回雪，罗薄透凝脂。笙引簧频暖，筝催柱数移。乐童翻怨调，才子与妍词。便想人如树，先将发比丝。风条摇两带，烟叶贴双眉。口动樱桃破，鬟低翡翠垂。枝柔腰袅娜，荑嫩手葳蕤。唳鹤晴呼侣，哀猿夜叫儿。玉敲音历历，珠贯字累累。袖为收声点，钗因赴节遗。重重遍头别，一一拍心知。 塞北愁攀折，江南苦别离。黄遮金谷岸，绿映杏园池。春惜芳华好，秋怜颜色衰。取来歌里唱，胜向笛中吹。曲罢那能别，情多不自持。缠头无别物，一首断肠诗。"

人感受的体悟。如“缥缈楚风罗绮薄，铮鏦越调管弦高。寒流带月澄如镜，夕吹和霜利似刀”，将楚地的晚风、舞妓的罗衫、幽怨的音乐、寂寞的寒月、澄净的江水、寒冷的霜风这些景物结合在一起，给人以清冷忧伤之感，衬托出了江楼别宴的依依难舍与无奈。而“开元遗曲自凄凉，况近秋天调是商。爱者谁人唯白尹，奏时何处在嵩阳。回临山月声弥怨，散入松风韵更长”这些诗句，则以“凄凉”奠定了整首诗的格调，再加之秋天聆听商调，更使人落寞；嵩阳观在丛山之中，夜奏《霓裳》，乐曲散入山林，伴着松风阵阵，反而显得清韵悠长，这不正是诗人心目中寂寞清越又高洁无尘的仙乐么？而在《杨柳枝二十韵》中，诗人除了写舞，还以“塞北愁攀折，江南苦别离。黄遮金谷岸，绿映杏园池。春惜芳华好，秋怜颜色衰。取来歌里唱，胜向笛中吹”这些诗句，将读者的思绪引入塞北和江南，倏忽又言及晋石崇金谷园、长安杏园之柳，思及春日的郁郁葱葱与秋日的肃杀衰败，自然引起了“情多不自持”的断肠之感。白居易舞蹈诗中的意境是时空变幻的，是虚实相生的，不仅带给人栩栩如生的舞蹈之美，还给人以余味无穷的想象空间。这使他的舞蹈诗不仅是描摹舞姿，更具有浓浓的抒情意味，虚构的意境亦使得诗歌意旨深远。

最后，白居易的舞蹈诗体现出高超的语言技巧。白居易是语言运用的大诗，《旧唐书•白居易传》言“居易文辞富艳，尤精于诗笔”[①]，可见白居易极擅长驾驭语言，他的作品辞藻丰富，亦显秾艳。但另一方面，白居易又竭力追求语言的通俗平易，《唐诗纪事》曰：“白字乐天，自号香山居士。作诗每询一老妪，解则录之。”[②]诗人之所以有意识地将诗歌的语言风格定义为浅白通俗，自然是从其讽喻诗的创作目的出发的。讽喻诗的题旨必然需明白清楚，能在民间广为传唱，才能够引起“采诗者”的注意而达到讽喻的目的。因此，白居易的诗歌语言有的颇具文采，有的通俗易懂，这体现出诗人在语言运用上的自觉意识。

白居易舞蹈诗中的语言特点主要体现在两个方面：一方面，以讽喻为目的的舞蹈诗，语言显得平白如话，题旨鲜明显露。如《七德舞》的后半部分：“亡卒遗骸散帛收，饥人卖子分金赎。魏徵梦见子夜泣，张谨哀闻辰日哭。怨女三千放出宫，死囚四百来归狱。剪须烧药赐功臣，李勣呜咽思杀身。含血吮创抚战士，思摩奋呼乞效死。则知不独善战善乘时，以心感人人心归。尔来一百九十载，天下至今歌舞之。”这段诗句完全是叙述，除了句式整齐以外，几乎没有诗味。但是这种语言风格却显得意义显露，主旨明白，让人一目了然，能很好地反映出贞观时百姓生活安定、君臣上下团结的“盛世”境况。再如《法曲》，整首诗皆是白话一般的语言，而“法曲法曲”的一再重复，又使得诗歌类于民歌，十分上口，自然也更便于传唱。基本上白居易的所有讽喻诗都有语言平易通俗的特点，这在使诗歌易懂易记、简单明了的同时，也显得功利过强而韵味不足。这一缺点诗人自己也十分了解，他在《新乐府•序》中写道：“凡九千二百五十二言，断为五十

[①] [后晋]刘昫撰《旧唐书》(卷一百六十六)，北京：中华书局 1975 年版，第 4340 页。
[②] [宋]计有功撰《唐诗纪事》，北京：中华书局 1965 年版，第 578 页。

篇。篇无定句，句无定字，系于意，不系于文。首句标其目，卒章显其志，《诗三百》之义也。其辞质而径，欲见之者易喻也。其言直而切，欲闻之者深诫也。其事核而实，使采之者传信也。其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。总而言之，为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作也。”可见，为意而作才是他的真正目的，这些诗歌的创作，并不是为了显示才华、炫耀文采的。诗人的这一创作目的虽然有他的良好出发点，但是作为诗歌而言，必然影响到其艺术性，这也是白居易具有讽喻意味的舞蹈诗并不出色的原因。

真正能够体现出诗人高超文采的是那些不以讽喻为主旨，而专注于言情写意的舞蹈诗。诗歌中动人的舞蹈描写、优美的意境塑造以及真实的情感烘托，皆使得诗篇拥有永恒的艺术生命。如《霓裳羽衣歌》中对舞蹈的描写，令人如沐春风，回味无穷；而《咏兴五首•小庭亦有月》则写得随意自然，语言浅白却不失清丽；而其《三月三日》更是描绘出一幅悠然自然的写意画卷。白居易舞蹈诗中较少运用典故而多是直接描写，这使诗歌明净清丽，通俗而毫不凝滞。

二、白居易舞蹈诗的史料价值与社会意义

舞蹈给白居易的诗歌创作提供了丰富的内容和源源不断的灵感，也带给了诗人深刻的思考。白居易爱好乐舞，但不仅仅是乐于欣赏，他还时常将听歌观舞的感受以诗歌形式记录下来，重现歌舞的场景，剖析乐舞的意义，也借此发表对社会风气、国家政治和世俗人情的看法。舞蹈与其它的诗歌主题一样，既是白居易创作的素材，也是他借以针砭时事、宣扬文艺观点的方式。

白居易的舞蹈诗是研究唐代乐舞的重要资料，其最大的史料价值在于再现了唐代舞蹈的风貌。白居易诗中的舞蹈种类十分丰富，既有宫廷乐舞的表演，亦有士人家宴乐舞，可以说，诗人为后世留下了一份详细的唐代乐舞资料。首先，白居易舞蹈诗对大多数唐代舞蹈皆有涉及，内容十分丰富。如《七德舞》诗记载的是由太宗创制并在唐代宫廷一直盛行的《七德舞》；《法曲》诗中则历数了《一戎大定乐》、《霓裳羽衣舞》、《堂堂》等著名法曲；而《胡旋女》诗写的是天宝年间风行的胡旋舞；《西凉伎》诗写的是西凉所献的狮子舞；《骠国乐》诗则写的是骠国所献的异域乐舞；《霓裳羽衣歌》是对《霓裳羽衣舞》最为详尽的描写；《杨柳枝二十韵》记载的是《杨柳枝舞》；《柘枝妓》、《柘枝词》、《看常州柘枝赠贾使君》等写的是《柘枝舞》；《急乐世辞》、《乐世》写的则是《乐世》（又名《绿腰》、《六么》），此外还有许多诗歌中的舞蹈并未明确提及名称。白居易的诗歌中既有对宫廷乐舞的描写，如《立部伎》、《胡旋女》等，又有对士人宴饮乐舞的记录，如《江楼宴别》、《与牛家妓乐雨后合宴》、《红线毯》等。而且白居易舞蹈诗中还有对民间歌舞流行趋势的介绍，如《杨柳枝词八首》其一曰：“六么水调家家唱，白雪梅花处处吹。古歌旧曲君休听，听取新翻杨柳枝。”从诗中可知《六么》、《水调》、《白雪》、《梅

花落》皆是当时流行的古曲，而《杨柳枝》作为“洛下新声”，在民间亦颇受欢迎。白居易又有一首《郡中春宴因赠诸客》：“中庭无平地，高下随所陈。蛮鼓声坎坎，巴女舞蹲蹲。使君居上头，掩口语众宾。勿笑风俗陋，勿欺官府贫。蜂巢与蚁穴，随分有君臣”，诗中是对巴地民间舞蹈及风俗的记录。可以说，白居易舞蹈诗展开了一幅缤纷富丽的唐代舞蹈画卷。

白居易的舞蹈诗中还记录了唐代重要的乐舞变化。如《法曲》曰：“法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和”，诗人自注曰：“天宝十三载，始诸道调法曲与胡部新声合作，识者深异之。”道调法曲与异域胡乐的融合本来是音乐发展的必然进程，但玄宗下令诏法曲与胡部合作，却是唐代乐舞发展中的大事。事实上，开元二十四年，玄宗即“升胡部于堂上”，外来乐曲与中原传统音乐的融合，让诗人十分反感，故曰“识者深异之”。此外，白居易舞蹈诗中还提及了雅乐的衰落与燕乐的兴盛，这在《立部伎》中有明确的记述；而《骠国乐》则记录了异族献乐的情况。总之，唐代乐舞的雅胡相杂、胡风兴盛及雅乐衰微皆在诗人的舞蹈诗中有所记载。

从白居易的舞蹈诗中，还可以看到唐代士人听歌观舞的情景，由此窥见当时士人宴饮用舞的情况。白居易一生仕途是较为顺利的，除了元和十年至元和十五年被贬谪到江州、忠州之外，其他时间皆算是仕宦如意，因此生活较为优裕。白居易喜好游宴享乐，再加之唐代的宴饮、蓄妓风气，使其舞蹈诗中有许多反映士大夫宴乐的内容。《与牛家妓乐雨后合宴》即描写的是与白居易与牛僧孺会饮，两家妓乐合奏的情景：

> 玉管清弦声旖旎，翠钗红袖坐参差。两家合奏洞房夜，八月连阴秋雨时。歌脸有情凝睇久，舞腰无力转裙迟。人间欢乐无过此，上界西方即不知。

牛僧孺为白居易门生，二人交情甚笃。开成二年，牛僧孺为东都留守，白居易任太子少傅分司东都，得以时常会宴赏乐。八月秋雨连绵，而宅内歌舞升平，歌女舞妓参差而作，一片莺声燕舞，令人恍然如在天界。这首诗是唐代高官会饮宴乐的典型写照。又如《咏兴五首•小庭亦有月》记叙的也是诗人以家乐歌舞待客的情景，而《出游示小妓》则记宴游，《宅西有流水墙下构小楼临玩之时颇有幽趣因命歌酒聊以自娱独醉独吟偶题五绝句》则写的是诗人家中闲居时以歌舞怡情。白居易的舞蹈诗反映了唐代的宴游风气及士子风流。

白居易的舞蹈诗不仅记录了自己排练、整理舞蹈的过程，而且详细地描写了许多舞蹈的舞容和服饰，是研究唐代舞蹈不可多得的珍贵文献资料。如前所述，诗人以高超的语言技巧、细致的审美观照将《柘枝舞》、《霓裳羽衣舞》及《杨柳枝舞》等付诸诗歌，使这些舞蹈的动作、服饰、装束及音乐节奏都在很大程度上得以保存。尤其是在《霓裳羽衣歌》中，诗人还详细地记录了自己力求挽救这一著名乐舞的情景：

> 移领钱唐第二年，始有心情问丝竹。玲珑箜篌谢好筝，陈宠觱篥沈平笙。清弦脆管纤纤手，教得霓裳一曲成。……今年五月至苏州，朝钟暮角催白头。……秋来无事多闲闷，忽忆霓裳无处问。闻君部内多乐徒，问有霓裳舞者无。……唯寄长歌与

我来，题作霓裳羽衣谱。……君言此舞难得人，须是倾城可怜女。……若求国色始翻传，但恐人间废此舞。妍媸优劣宁相远，大都只在人抬举。李娟张态君莫嫌，亦拟随宜且教取。

白居易自元和年间在朝中观赏《霓裳羽衣舞》之后，一直念念不忘，企望能再睹此舞的芳姿。但《霓裳羽衣舞》在安史之乱后便走向衰落，虽然有宪宗朝的重制，但舞容已不复天宝时期的旧貌，而宪宗元和之后民间更是罕有所闻。白居易任杭州刺史有所闲暇时，即组建乐队编排此舞。其后在苏州任上，白居易又一次尝试重制《霓裳》，便向好友元稹询问有无《霓裳》舞者。元稹不能推荐舞者，但寻得了《霓裳羽衣舞谱》寄与白居易。诗人如获至宝，钻研舞谱，当年宫廷观舞的记忆历历重现。于是他又搜求苏州舞妓，教以《霓裳羽衣舞》，其目的就是为了使此舞得以延续，不至于流散荒废。在诗人的其他与《霓裳羽衣》有关的诗歌中，亦有其整理、编排、教授此舞的记载。这些都可以见出白居易对舞蹈的热爱并不仅仅只是出于个人喜好，更是出于保存珍贵文化财富的责任感。

白居易的舞蹈诗亦有深刻的社会意义。诗人的乐舞诗在记录音乐舞蹈的同时，亦有对前代历史及时事的叙述，从中可以看出唐代社会的政治风云变幻。如《七德舞》即如同一卷唐朝建国史诗：

太宗十八举义兵，白旄黄钺定两京。擒充戮窦四海清，二十有四功业成。二十有九即帝位，三十有五致太平。

诗中叙述了太宗早年平定两京战功赫赫，二十四岁时功业建成，二十九岁继承大统，可谓青年得志；而太宗继位二年，即收复夏州统一全国，又于贞观四年出师塞北，灭东突厥，被西域诸国尊为“天可汗”，因此诗人称其“三十有五致太平”。同样，在白居易的《西凉伎》中也言及西凉陷落之痛，而《骠国乐》中则提及贞观十七年骠国来朝，献乐臣服，而《法曲》、《胡旋女》则试图分析安史之乱形成的原因。当然，诗人对国事的关注、对时局的分析都难以摆脱其身份地位及时代的局限性，但其中蕴含的忧国忧民的意识及以天下为己任的责任感，却表现出一位士大夫的高尚情怀。

小　结

白居易既是唐代创作乐舞诗数量最多的诗人，也是成就最高的诗人。他的舞蹈诗有不少名篇。诗人的舞蹈诗创作与他的仕宦经历、身体状况及心态的变化也是直接相关的。当其初入仕途时，意气极盛，也迫切希望实现抱负，此时的舞蹈诗大多数以讽喻诗的面目出现，诗歌功利性极强，而艺术性相对较弱；当其被贬谪时，由于地处荒远且情绪低落，舞蹈诗创作也一度沉寂，此时的作品数量极少；当其在苏杭任职时，诗人心情舒畅，再加之当地风流富庶，因此其舞蹈诗的创作热情再度复苏，出现了《霓裳羽衣歌》等代

表之作；但随着年事渐高且身体病弱，在他后半生的舞蹈诗作品中则表现出享受生活、追求歌舞的娱乐性态度，此时的舞蹈诗中包含着浓重的人生感叹。

白居易舞蹈美学观是较为客观而全面的。诗人深受儒家礼乐思想的影响，但并没有完全将乐舞与政治等同起来。从其舞蹈诗中呈现的不同特点来看，诗人能深刻认识到乐舞的本质，而且在肯定舞蹈的政治功能的同时，又十分重视其娱乐作用。从对舞蹈的态度来看，他偏好的是平和清雅的舞蹈，注重舞蹈表演中的情感贯注，认为怡情理性是听乐观舞的最终目的。

白居易的舞蹈诗是他诗歌创作的重要部分，他善于描景摹情，注重诗歌抒情艺术的运用，以舒徐适度的文笔给读者留下广阔的想象空间。在语言的运用上，他追求的是清丽自然而非繁缛富丽，这也使他的舞蹈诗通俗明白却又颇有韵味。白居易的舞蹈诗是重要的舞蹈文献。唐代许多著名的舞蹈在其中都有记录，许多重要的乐舞变革及乐舞活动也可在其中找到。白居易舞蹈诗亦具有重要的诗史意义。

第十章　唐代其他重要舞蹈诗作者及其创作

许多唐代诗人都为舞蹈诗的创作作出了贡献。李端《胡腾儿》、刘禹锡《和乐天柘枝》、施肩吾《观舞女》皆是唐代舞蹈诗中的名篇。唐代舞蹈诗的重要作者除白居易之外，还有元稹、张祜、王建等诗人。元稹是白居易的挚友，二人诗文多有唱和，舞蹈诗的创作也有许多与白居易同步；张祜的舞蹈诗则包纳了丰富的唐代乐舞艺术生活，许多诗歌都兴味盎然地描绘着光华灿烂的乐舞图画；王建的舞蹈诗则以描写宫廷生活为主，其《宫词》类作品将寻常人难得一见的宫廷舞妓生活生动艺术地展现出来。本章即对这三位诗人的舞蹈诗创作加以简析。

第一节　元稹舞蹈诗——白居易舞蹈诗的姊妹篇

元稹与白居易情性相投、文才相当，一生惺惺相惜，多有诗歌唱和，世人有“元白”之称。二人的交往始于贞元十九年（803）[①]，据白居易《代书诗一百韵寄微之》诗曰：“忆在贞元岁，初登典校词。身名同日授，心事一言知。”其自注：“贞元中与微之同登科第，俱授秘书省校书郎，始相识也。”可见同科登第是他们友谊的开始。相似的宦途遭遇、相同的社会地位，使他们在其后的三十年中始终保持着密切的挚友关系。大和五年元稹去世，白居易万分伤痛，作《祭微之文》以哀悼：“行止通塞，靡所不同；金石胶漆，未足为喻。”[②]这正是二人深厚友情的写照。唱和诗是二人诗歌作品中的重要组成部分，这其中即包括许多乐舞诗。这些乐舞诗内容相似，诗题相同，主旨一致，几乎是一唱一和的姊妹篇。

由于白居易乐舞诗创作的巨大成就，使得元稹的作品一直被湮没于白氏的光环之中。事实上元稹的乐舞诗创作成果也是十分丰硕的。《全唐诗》中收录的元稹诗歌中，涉及音乐舞蹈的约有 33 首，将其中仅写声乐、器乐而未涉及舞蹈的诗歌去除，可算作舞蹈诗的约有 15 首，而且其中《连昌宫词》、《法曲》、《胡旋女》等，皆是元稹诗歌的名篇。在这 13 首舞蹈诗中，直接描写舞蹈的有 7 首，大多出自于《和李校书新题乐府十二首》，讽喻意味较浓，又有其它一些篇章如《曹十九舞绿钿》、《舞腰》等诗歌，则对舞容有较细腻生动的描写；此外，元稹舞蹈诗中还有舞词一首，即《冬白纻》；其余诗歌皆是涉及乐舞情境的作品。

一、元稹舞蹈诗的内容

元稹舞蹈诗的主题内容可以概括为四个方面：一是以描写舞蹈来讽喻时事，二是记

[①] 见卞孝萱撰《元稹年谱》，济南：齐鲁书社 1980 年版，第 64 页。
[②] ［唐］白居易著，丁如明、聂世美校点《白居易全集》，上海：上海古籍出版社 1999 年版，第 959 页。

录士大夫宴游的场景；三是反映宫廷中的乐舞生活；四是表现舞妓姿容之美、舞者技艺之高。

其一，元稹舞蹈诗中的大部分皆是借乐舞发表对时事的看法，以起到讽谏当代统治者的作用。这部分诗歌以元、白同题乐府诗为代表。元和四年，时任校书郎的李绅作《新题乐府》二十首，赠与好友元稹。元稹大为赞叹，并作和诗十二首。其《和李校书新题乐府十二首•序》曰：

> 余友李公垂贶余乐府新题二十首，雅有所谓，不虚为文。余取其病时之尤急者，列而和之，盖十二而已。昔三代之盛也，士议而庶人谤。又曰：世理则词直，世忌则词隐。余遭理世而君盛圣，故直其词以示后，使夫后之人，谓今日为不忌之时焉。

李氏之作已散佚不存，但元稹称自己作和诗是“取其病时之尤急者”，可见李作中应当包含了元稹十二首诗歌的同题之作。其后，白居易作《新乐府》五十首，正式定下了“新乐府”之名。元、白新乐府中包括有不少舞蹈诗，如《法曲》、《西凉伎》、《立部伎》、《胡旋女》等，可推论李绅之《新题乐府》应当也包括这类题材的作品。新乐府致力于诗歌革新，而以新题（其中也有部分乐府古题）写时事则是其最大的特点。白居易《与元九书》中曰：“自登朝来，年齿渐长，阅事渐多，每与人言，多询时务，每读书史，多求理道，始知文章合为时而著，歌诗合为事而作。”[①]这段话被作为新乐府运动的纲领。而《乐府诗集》亦曰：“乐府之名，起於汉、魏。……新乐府者，皆唐世之新歌也。以其辞实乐府，而未常被于声，故曰新乐府也。元微之病后人沿袭古题，唱和重复，谓不如寓意古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽之义。”[②]这里亦说明李、元、白的新乐府是“刺美见事”的。因此，元稹新乐府中包含的几首舞蹈诗自然也以讽谏美刺为其主题内容。

元稹舞蹈诗中这部分作品占有极大比重，其中较著名者如《法曲》、《西凉伎》、《立部伎》、《胡旋女》等皆属于此类。这些诗歌的创作目的并不在于描写乐舞，而是以乐舞作为切入点，引出对时事的批评。以其与白居易同题的新乐府诗《胡旋女》为例，诗歌以跳胡旋舞的女子为描写对象，但其开篇即曰“天宝欲末胡欲乱，胡人献女能胡旋”，即将乐舞与政治直接联系起来。诗歌中对胡旋舞有十分精彩的描写，但诗人的目的并不在于此，而是以“才人观者相为言，承奉君恩在圆变”作为过度，以胡旋之“旋”隐寓处世之“圆”，揭露出天宝末年奸佞当道、君主昏昧的现实。诗人猛烈批评了“荧惑君心”的小人，讽刺了玄宗的沉迷不悟，并希望当朝统治者引以为戒。

其二，元稹的舞蹈诗中亦描写了士大夫宴集会饮的闲适欢乐场面。虽然元稹舞蹈诗中这类作品并不多，但宴饮乐舞也是其诗歌的重要主题。这类舞蹈诗并不以描写舞蹈为主，但对宴饮聚会场面的记录自然也少不了对席间乐舞的描写。最具代表性的作品即《追昔游》：

① [唐]白居易著，丁如明、聂世美校点《白居易全集》，上海：上海古籍出版社 1999 年版，第 649 页。
② [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷九十），上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 955 页。

谢傅堂前音乐和，狗儿吹笛胆娘歌。花园欲盛千场饮，　水阁初成百度过。醉摘樱桃投小玉，懒梳丛鬓舞曹婆。再来门馆唯相吊，风落秋池红叶多。

贞元十九年（802），元稹与太子少保韦夏卿之女韦丛结婚。同年韦夏卿改授东都留守、东都畿汝防御使，新婚的元稹夫妇侍从。[1]在岳父韦夏卿履信坊宅中时常有宴集歌舞，这一段时间的生活给元稹留下了美好的回忆。若干年后，元稹回忆当时的欢乐，作下了《追昔游》。诗歌将岳父韦夏卿比作谢安，极写其家伎宴乐之盛，而其中提到的乐人有狗儿、胆娘、曹婆等，可见其家伎众多、奴婢成群。元稹在《梦游春七十韵》中亦曰："韦门正全盛，出入多欢裕。……广榭舞萎蕤，长筵宾杂厝"，可见韦氏生活的奢侈豪华。但若干年后元稹再一次经过岳父旧宅，却看到"风落秋池红叶多"，昔日的歌舞盛景与如今的肃杀萧条形成强烈的对比，令人无限哀惋。此外，在元稹的《寄吴士矩端公五十韵》中有"将军频下城，佳人尽倾国。媚语娇不闻，纤腰软无力。歌辞妙宛转，舞态能剜刻。筝弦玉指调，粉汗红绡拭"之句，《答姨兄胡灵之见寄五十韵》亦曰"华奴歌淅淅，媚子舞卿卿"，这些都是对宴饮歌舞场景的描写。

其三，元稹舞蹈诗中还记录了宫廷乐舞的盛况，将唐王朝昔日的繁华与如今的衰落对比，表现了对国势日下的感伤与反思。这类诗歌主要有《代曲江老人百韵》、《连昌宫词》等长篇叙事诗。这两首诗的主题相似，皆是以今昔对比来表达感慨，体现出封建士大夫对国事的关怀。《代曲江老人百韵》中极写了唐王朝全盛之景，以歌舞来烘托当时社会的欣欣向荣："鱼龙华外戏，歌舞洛中嫔。佳节修酺礼，非时宴侍臣。梨园明月夜，花萼艳阳晨。"当时国势强盛，朝廷时有庆典酺会，国库富足，酺宴会饮十分频繁；宴饮时宫中歌舞升平，大型幻术表演《鱼龙曼衍》令人目不暇接，梨园弟子们的歌舞如洛神降临美不胜收。又有《连昌宫词》中亦极言天宝前期乐舞之盛："初过寒食一百六，店舍无烟宫树绿。夜半月高弦索鸣，贺老琵琶定场屋。……飞上九天歌一声，二十五郎吹管逐。逡巡大遍凉州彻，色色龟兹轰录续。李谟擫笛傍宫墙，偷得新翻数般曲。平明大驾发行宫，万人歌舞涂路中。"这一歌舞升平的景象正是百姓安乐、国事太平的表现。但是诗人在诗中却并不仅仅是赞美当时的盛景，而是以当时之盛与如今之衰对比，形成今非昔比的强烈反差，引起人们的深深思考。《代曲江老人百韵》中以大量笔墨写开、天时期的兴盛、富庶，却在后半部分笔锋一转，描写了安史之乱后的衰落："凤阙悲巢鵩，鹓行乱野麏。华林荒茂草，寒竹碎贞筠。村落空垣坏，城隍旧井堙。破船沉古渡，战鬼聚阴磷"，战争让歌舞盛景消逝无踪，人们满眼望见的是荒坟乱冈、破船鬼火，这强烈的对比使人限于无尽的感伤之中。同样，《连昌宫词》也以连昌宫作为整个唐王朝的缩影，将昔日的笙歌处处与乱后的寂寞荒败对比，揭示了唐天宝年间繁华富庶之下的危机四伏，引起读者的深沉思考。

当然，元稹的舞蹈诗中亦有直接描写舞妓动人舞姿的作品。这一类主题在元稹舞蹈

[1] 周相录撰《元稹年谱新编》，上海：上海古籍出版社 2004 年版，第 7 页。

诗中所占比重较少，但也是研究唐代舞蹈的重要资料。如《曹十九舞绿钿》、《舞腰》这两首诗，皆写出了舞妓的媚人风姿。

二、元稹舞蹈诗的艺术特征

元稹舞蹈诗的艺术特征自成一格，有较明显的特点。总体而言，元稹舞蹈诗描写较多，极少直接议论和抒情；与其大多数诗篇一样，元稹的舞蹈诗也有“轻艳”的特点；元稹诗歌的艺术性较强，诗中常用比兴引出讽喻对象，极少有直接的批评讽谏。这些都说明元稹的舞蹈诗较有才情。

元稹舞蹈诗中最突出的特点是以描写成篇，议论及抒情较少，而将褒贬寓于娓娓叙述之中。将元、白二人的舞蹈诗加以比较，可以看出二人在写作中皆重视以乐舞写时事，但相比之下，白诗议论较多、描写较少，而元诗则描写、叙述较多，往往在篇末以议论点睛。以二人的同题之作《法曲》为例，可以见出其中的不同，现将二诗抄录如下：

> 吾闻黄帝鼓清角，弭伏熊罴舞玄鹤。舜持干羽苗革心，尧用咸池凤巢阁。大夏濩武皆象功，功多已讶玄功薄。汉祖过沛亦有歌，秦王破阵非无作。作之宗庙见艰难，作之军旅传糟粕。明皇度曲多新态，宛转侵淫易沉著。赤白桃李取花名，霓裳羽衣号天落。雅弄虽云已变乱，夷音未得相参错。自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。（元稹《和李校书新题乐府十二首•法曲》）
>
> 法曲法曲歌大定，积德重熙有余庆。永徽之人舞而咏，法曲法曲舞霓裳。政和世理音洋洋，开元之人乐且康。法曲法曲歌堂堂，堂堂之庆垂无疆。中宗肃宗复鸿业，唐祚中兴万万叶。法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。（白居易《法曲——美列圣，正华声也》）

在元诗中，历数了雅乐对教化生民的重要意义。诗人自黄帝、尧、舜、禹历数至唐太宗，写他们所作雅曲平和清越；而至玄宗时雅乐始乱，其后更是胡音邪侵，连社会风俗也受其影响，显示出一片“胡气”。诗歌几乎没有议论，仅以“五十年来竞纷泊”收结，点明了诗人对胡风的排斥及对雅乐沦落的批评。而白诗通篇叙议差错，诗人的情感倾向十分明显地体现在字里行间，最后六句更是直接议论，为统治者提出拨正华音的建议。从这两首诗的比较中可以很明显地看出元稹讽喻诗多描写、多叙述而少议论的特点。其它的舞蹈诗，如《西凉伎》、《立部伎》、《连昌宫词》等皆是如此，多以叙述构筑全篇，而寓褒贬于其中，显得更为含蓄，也更适于展示文采。

“轻艳”是元稹舞蹈诗的又一大特点。元稹诗风“轻艳”已为历代共识。《唐国史补》曰：“元和已后，为文笔则学奇诡于韩愈，学苦涩于樊宗师；歌行则学游荡于张籍；

诗章则学矫激于孟郊，学浅切于白居易，学淫靡于元稹，俱名为元和体。”[①]杜牧在《唐故平卢军节度巡官陇西李府君墓志铭》中也言：“尝痛自元和以来，有元白诗者，纤艳不逞，非庄人雅士，多为其所破坏。……淫言媟语，冬寒夏热，入于肌骨，不可除去。”[②]苏轼《祭柳子玉文》亦曰：“元轻白俗，郊寒岛瘦。”[③]可见元稹诗风轻艳已成定论。在元稹的舞蹈诗中这一特点也表现得十分明显，诗歌中常有对男女情爱的描写，而且在描写女性时也充满暧昧情味，类似于宫体。以其舞词《冬白纻》为例，诗歌写吴宫歌舞及西施得宠，以讽吴王溺于酒色不知危机，立意虽高但风格轻艳，其中隐言床笫之事，在唐代舞蹈诗中是较为露骨的。又如其《赠双文》写诗人与恋人“莺莺”的交往，亦涉及乐舞：

艳极翻含怨，怜多转自娇。有时还暂笑，闲坐爱无憀。晓月行看堕，春酥见欲消。何因肯垂手，不敢望回腰。

这是一首完完全全的宫体诗，写女子含嗔带怨的娇容及空闺无聊的情态，又以“垂手”、“回腰”等舞姿形容女子婀娜的身形。《乐府诗集》引《乐府解题》曰：“大垂手，小垂手，皆言舞而垂其手也。”[④]此外，《连昌宫词》中写天宝歌伶念奴的高妙歌技时亦涉及宫中秽事：“力士传呼觅念奴，念奴潜伴诸郎宿。须臾觅得又连催，特敕街中许然烛。春娇满眼睡红绡，掠削云鬟旋装束。”这些诗歌都写得香艳无比、风情宛然，既是舞蹈诗，亦属于艳情诗一类。

最后，元稹的舞蹈诗善用比兴，以对舞蹈的描写引出所讽之事，这与白居易舞蹈诗多用议论直接讽喻是不同的。如《立部伎》中即将《七德舞》的历史委委道来，说明昔日《立部伎》的兴盛；其后叙及朝中郑风盛行，雅乐只是空有其表而衰落不堪；诗人由这二者对比自然引出对胡乐侵华的不满，表达了对雅乐沦落、夷音盛行的批评。而在《骠国乐》中诗人则先叙骠国所演乐舞，引出对历代兴衰的议论，从而得出君主功业在于务实而并非表现在夷族献乐上。而诗人的器乐诗《五弦弹》则以乐器五弦谐音为“五贤”，对君主提出求纳贤臣的建议。

最后对元稹的乐舞观略加叙述。诗人的乐舞观与白居易基本一致，其最明显的特点即是强调乐舞的教化作用，重视雅乐，倡导古音，这在《法曲》、《立部伎》等讽喻诗中有明显的体现；诗人对异域乐舞存在明显的偏见，似乎较白居易更甚，如《骠国乐》中对骠国乐舞的描写：“骠之乐器头象驼，音声不合十二和。促舞跳趫筋节硬，繁辞变乱名字讹。千弹万唱皆咽咽，左旋右转空傞傞。俯地呼天终不会，曲成调变当如何。德宗深意在柔远，笙镛不御停娇娥。史馆书为朝贡传，太常编入鞮靺科。”诗人站在以中原乐舞为正统的立场上，将《骠国乐》写得音乐嘈杂、动作僵硬、歌词含混，显得不伦不类，似乎完全没有美感而言。当然，这一描写也是为了诗歌主题服务的，但难免对异域

[①] 上海古籍出版社编《唐五代笔记小说大观》，上海：上海古籍出版社 2000 年版，第 170 页。
[②] [唐]杜牧著，陈允吉校点《杜牧全集》，上海：上海古籍出版社 1997 年版，第 88 页。
[③] [宋]苏轼著《苏东坡集》（卷三十五），北京：商务印书馆 1933 年版，第 56 页。
[④] [宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》（卷七十六），上海：上海古籍出版社 1998 年版，第 806 页。

乐舞有歪曲之嫌。元稹对乐舞的娱乐功用也是认可的，许多舞蹈诗皆极写舞者之美，表现了其在宴乐会饮中佐酒怡情的作用。

第二节 张祜诗歌的舞蹈史价值

张祜是唐代又一位高产的诗人，他创作的乐舞诗数量也相当可观。在张祜现存的近500首诗歌中，涉及音乐舞蹈的有50余首，而其中描写舞蹈、涉及舞蹈表演的诗歌即有20首。张祜的舞蹈诗篇幅短小，但内容丰富，多写宫中乐舞情况，也有一部分写宴饮观舞。张祜舞蹈诗中不仅对唐代著名乐舞皆有涉及，而且还记载了不少大型乐舞活动及乐舞趣事，更为难得的是，其中对舞蹈动作、技巧及服饰的描写十分详细，甚至对舞蹈家的名字也多有记载。张祜的舞蹈诗为唐代舞蹈史的研究提供了较为丰富可信的史料。

张祜出身望族、家世显赫，虽一生未仕，但诗名卓著，是中晚唐时期的重要诗人。诗人青年时期风流不羁、放纵任侠，常出入于达官贵人之门，流连于歌馆妓楼之中，与乐工伎人有较多的接触，兴起即题诗娼楼评品伎人，一旦得其称誉，此妓女必身价大增，反之则门庭冷落。《太平广记》引《云溪友议》曰："唐崔涯，吴楚狂士也，与张祜齐名。每题诗于倡肆，无不诵之于衢路。誉之则车马继来，毁之则杯盘失措。"[①]可见张祜诗歌对青楼妓馆的影响。正因为张祜多亲历当时的歌舞宴饮场面又颇通乐舞，才创作出了如此多姿多彩的乐舞诗篇。

张祜阅历颇丰，其诗歌对当时许多著名的乐舞都有涉及。撇开音乐诗不论，张祜的舞蹈诗是唐代繁荣舞蹈艺术的万花筒，其中对唐代的著名舞蹈都有丰富细致的描写。唐代舞蹈有健舞及软舞之分，健舞动作激烈矫健，舞姿洒脱奔放，如《柘枝》、《胡旋》、《胡腾》、《剑器》等是代表作。张祜舞蹈诗中即有不少描写《柘枝舞》的作品，《全唐诗》中收录有《观杭州柘枝》、《周员外席上观柘枝》、《观杨瑗柘枝》、《李家柘枝》四首，又有《全唐诗外编》第二编《全唐诗补逸》所收《寿州裴中丞出柘枝》、《池州周员外出柘枝》、《赠柘枝》三首，共计七首。此外，张祜还有《感王将军柘枝妓殁》一首，表达对一位柘枝舞妓的怀念之情，也当列于其《柘枝舞》诗中。张祜舞蹈诗还描写了唐代著名的软舞，如《春莺啭》等。《乐府诗集》卷八十收有张祜《春莺啭》一首，诗题注："《乐苑》曰：'《大春莺啭》，唐虞世南及蔡亮作。又有《小春莺啭》，并商调曲也。'《教坊记》曰：'高宗晓声律，闻风叶鸟声，皆蹈以应节。尝晨坐，闻莺声，命乐工白明达写之为《春莺啭》，后亦为舞曲。'二说不同，未知孰是。"虽然对其创制者说法不一，但《春莺啭》为唐代软舞的重要代表却是肯定的。但是在相关史料中，对《春莺啭》的舞容皆未涉及。如今保存下来的关于《春莺啭》的诗歌仅张祜所写的一首，可见其珍贵。

[①] [宋]李昉编《太平广记》(卷二百五十六)，北京：人民文学出版社1959年版，第1994页。

张祜诗曰：

兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。内人已唱《春莺啭》，花下傞傞软舞来。

诗歌以天宝时期宫中乐舞盛况为背景，描写《春莺啭》乐声响起，杨贵妃手把梅枝宛转而舞，内人环绕四周且舞且歌，表现了舞者的婆娑多姿。诗中虽是想象之景，却也风情动人。张祜《春莺啭》是唐代极少见的描写《春莺啭》舞容的诗歌，具有重要的史料价值。张祜舞蹈诗中还有一些舞曲歌辞，如《破阵乐》一首，词曰："秋风四面足风沙，塞外征人暂别家。千里不辞行路远，时光早晚到天涯。"《破阵乐》为太宗所造，本是流行于军营中的歌谣，称颂太宗的征伐战功，太宗即位后"使吕才协音律，李百药、虞世南、褚亮、魏徵等制歌辞，百二十人披甲持戟，甲以银饰之，发扬蹈厉，声韵慷慨，享宴奏之"[①]。张祜活动时期为中晚唐，此时《破阵乐》舞容已多有变化，从张祜诗歌中可见，舞蹈及舞词的情感已不再是"慷慨蹈厉"，而是显得悲凉怆然。张祜的舞蹈诗中亦有关于《霓裳羽衣舞》、《杨柳枝》、《钵头》、《道调梁州》等舞蹈的记载。

张祜舞蹈诗中记录了唐代许多大型乐舞活动。唐代宫廷乐舞活动频繁，不仅使节来朝以歌舞接待，在一些传统节日如上元、中元时亦有大型歌舞杂戏表演。帝王多以诞辰为节，圣诞之日亦有乐舞庆祝。此外，唐代大酺也以歌舞助兴。张祜的舞蹈诗对这些活动中的乐舞盛况皆有反映。如唐代以正月十五日为上元节，又称灯节，有观灯夜游的习俗。不仅民间百姓出游作乐，朝廷也时常组织歌舞庆典。韦述《两京新记》曰："正月十五日夜，敕金吾施禁，前后各一日以看灯，光若昼日。"[②]又《旧唐书·睿宗本纪》记载："上元日夜，上皇御安福门观灯，出内人连袂踏歌，纵百僚观之，一夜方罢。"《明皇杂录》又载，玄宗"每正月望夜又御勤政楼，观作乐。贵臣戚里，官设看楼。夜阑，即遣宫女于楼前歌舞以娱之"，可见上元日内人踏歌是唐代宫中传统。张祜《正月十五夜灯》即描写了上元之夜京城歌舞狂欢的盛况："千门开锁万灯明，正月中旬动帝京。三百内人连袖舞，一时天上著词声。"其中描写的踏歌之景与史书中的记载是一致的。张祜又有《千秋乐》，描写的是玄宗诞辰千秋节时花萼楼前的歌舞杂戏："八月平时花萼楼，万方同乐奏千秋。倾城人看长竿出，一伎初成赵解愁。"诗歌虽然短小，但将玄宗千秋节时乐舞百戏的热闹盛况展现在人们眼前。唐代有许多大酺活动，往往是朝廷为示庆祝而组织的大型宴会。大酺中亦有乐舞表演，这一情景在张祜诗歌中也有反映。张祜《大酺乐》曰：

车驾东来值太平，大酺三日洛阳城。小儿一伎竿头绝，天下传呼万岁声。（其一）

紫陌酺归日欲斜，红尘开路薛王家。双鬟笑说楼前鼓，两仗争轮好落花。（其二）

《明皇杂录》记载："唐玄宗在东洛，大酺于五凤楼下，命三百里内县令、刺史率其声乐来赴阙者，或谓令较其胜负而赏罚焉。时河内郡守令乐工数百人于车上，皆衣以锦绣，

[①] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷二十九），北京：中华书局 1975 年版，第 1060 页。

[②] 见《容斋三笔》（卷一）"上元张灯"条引[唐]韦述《两京新记》。[宋]洪迈撰《容斋随笔》，上海：上海古籍出版社 1978 年版，第 427 页。

伏厢之牛，蒙以虎皮，及为犀象形状，观者骇目。”又曰：“每赐宴设酺会，则上御勤政楼。金吾及四军兵士未明陈仗，盛列旗帜，皆帔黄金甲，衣短后绣袍。太常陈乐，卫尉张幕后，诸蕃酋长就食。府县教坊，大陈山车旱船，寻橦走索，丸剑角抵，戏马斗鸡。又令宫女数百，饰以珠翠，衣以锦绣，自帷中出，击雷鼓为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》。又引大象、犀牛入场，或拜舞，动中音律。每正月望夜，又御勤政楼，观作乐。”可见玄宗时期的大型乐舞活动极多，每酺宴必设乐，不仅有竿伎等杂戏表演，还有以鼓声伴奏的《破阵乐》等大型舞蹈。张祜《大酺乐》对大酺活动的原因、时间、其中的乐舞表演以及百戏的观舞反应都有记述。

张祜诗歌还记载了许多唐代乐事。如其《热戏乐》曰：“热戏争心剧火烧，铜槌暗热不相饶。上皇失喜宁王笑，百尺幢竿果动摇。”这首诗并未直接描写舞蹈，记载的是玄宗与宁王以乐舞百戏竞技的故事。崔令钦《教坊记序》曰：“玄宗在藩邸，有散乐一部。及即位，且羁縻之。尝于九曲阅太常乐，卿姜晦押乐以进。凡戏，辄分两朋以判优劣，人心竞勇，谓之热戏。乃诏宁王主藩邸乐以敌之。一伎戴百尺幢，鼓舞而进，太常所戴则百余尺。比彼伎一出，则往复矣，长欲半之，疾乃兼倍。太常群乐方鼓噪。上不说，命内养五六十人各执一物，皆铁马鞭骨檛之属也，潜匿袖中，杂于声儿后立。候复鼓噪，当乱摇之。左右初怪内养麏至，窃见袖中有物，皆夺气丧魄，而戴竿者方振摇其幢，南北不已。上顾谓内人曰：‘其竿即当自折。’斯须中断，上抚掌大笑。内伎咸称庆，於是罢遣。”[①]张祜的这首诗完全是对这则故事的记录。诗歌截取二王竞技时的心理活动片断，在一开篇即给人紧张激烈的感受；然后描写玄宗获胜的欢悦，将其得意之态表现得十分生动。

张祜舞蹈诗对舞蹈的记载十分详细明确，往往在诗题点明所记为何舞，并对舞蹈的服饰、动作甚至是流传之地皆有介绍。以其描写最多的《柘枝舞》诗为例，即可见出张祜舞蹈诗的史料价值：

舞停歌罢鼓连催，软骨仙娥暂起来。红罨画衫缠腕出，碧排方胯背腰来。旁收拍拍金铃摆，却踏声声锦袎摧。看著遍头香袖褶，粉屏香帕又重隈。(《观杭州柘枝》)

画鼓拖环锦臂攘，小娥双换舞衣裳。金丝蹙雾红衫薄，银蔓垂花紫带长。鸾影乍回头并举，凤声初歇翅齐张。一时欻腕招残拍，斜敛轻身拜玉郎。(《周员外席上观柘枝）

鸳带排方镂绿牙，紫罗衫卷合欢花。当筵舞汗销胸雪，入破凝姿动脸霞。帽侧蹙腰铃数转，亚身招拍腕频斜。须臾曲罢归何处？称道巫山是我家。(《赠柘枝》)

从这几首诗的描写中基本即可复原《柘枝舞》表演的场景及内容：其一，柘枝舞以妙龄女子表演，以单人表演为主，而从“小娥双换舞衣裳”等诗句来看，亦有双人舞柘枝；其二，柘枝舞装饰华丽，极力体现女性之美，从“金丝蹙雾红衫薄，银蔓垂花紫带长”、

[①] [唐]崔令钦撰，任半塘笺订《教坊记笺订》，北京：中华书局1962年版，第8页。

“鸳带排方镂绿牙，紫罗衫卷合欢花”等诗句中，可以见出柘枝舞妓身穿以金丝织绣的轻薄罗衫，腰系织花的丝带，连舞靴上也是织锦文绣；从“旁收拍拍金铃摆”、“帽侧蹙腰铃数转”等诗句可见舞者头戴高高的锦帽，帽缀金铃，随着舞蹈清脆作响。其三，柘枝舞以腰部动作为主，对舞者腰部的柔韧性及力度要求极高，这从“软骨仙蛾暂起来”、“亚身招拍腕频斜”等诗句中皆可见出。此外，从张祜的诗歌中还可以见出《柘枝舞》伴奏的鼓点节奏分明，舞姿以旋转、回身、翘袖为特点，姿态极其妩媚。张祜关于《柘枝舞》的诗歌很多，除上述三首之外，还有《观杨瑗柘枝》、《寿州裴中丞出柘枝》、《池州周员外出柘枝》等，皆是描写《柘枝舞》的名篇。因前面已有关于《柘枝舞》的专节论述，此处只是略述一二。

不仅是《柘枝舞》，张祜舞蹈诗对一些较为小众的舞蹈也有记述，这些舞蹈在其他诗人的诗歌中难得一见，因此更具有重要的史料价值。如《邠娘羯鼓》即记载了唐代的鼓舞。诗曰：“新教邠娘羯鼓成，大酺初日最先呈。冬儿指向贞贞说，一曲乾鸣两杖轻。”邠娘为邠王李守礼家妓，善歌，能“落花”、吹笛。羯鼓不仅作为乐器伴奏，而且亦讲究击鼓的姿态与技巧，“落花”即是舞鼓技艺之一，在张祜《大酺乐》其二中，即有“两伎争轮好落花”之句。可见羯鼓不仅是唐代乐舞重要的伴奏乐器，其独奏表演也已成为杂戏节目，而且从中曰“大酺初日最先呈”来看，羯鼓表演占据着重要的地位。而诗中第四句“一曲乾鸣两杖轻”则写的是击鼓时鼓杖的轻重技巧，如果诗人没有较高的音乐修养，是断难作如此叙述的。又如《悖拏儿舞》中则描写的是《梁州》的舞容：

春风南内百花时，道唱梁州急遍吹。揭手便拈金碗舞，上皇惊笑悖拏儿。

清代宋长白《柳亭诗话》云：“耍娘、拏儿，即念奴、王大娘之类，所谓‘前头人’也。”[①]可见悖拏儿为玄宗时“前头人”，即内人。《梁州》即《凉州》，法曲名，玄宗时西凉都督郭知运进，为道调，林钟宫。[②]任半塘先生认为，诗中所言“揭手便拈金碗舞”并非《凉州曲》之舞容，而只是舞中百戏。[③]因此张祜的这首诗，亦是研究《凉州曲》的重要资料。

张祜舞蹈诗篇幅虽短，内容却极为丰厚，不仅指出舞名、描写舞容，还使得许多宫廷名伎千古留名。张祜舞蹈诗中所提及者皆是某一舞蹈领域中的顶尖人物，如善竿伎的赵解愁（《千秋乐》）、善击羯鼓的邠娘（《邠娘羯鼓》）、善舞柘枝的李家（李姓舞柘枝女）《李家柘枝》、善跳《凉州》的悖拏儿（《悖奴儿舞》）等。这些乐舞伎人本处于社会最低层，他们高超的乐舞技艺本仅供统治者玩赏之用。张祜的舞蹈诗使得他们在漫长的历史长河中流下了名字，也是对他们技艺与能力的肯定。

① [清]宋长白编《柳亭诗话》（卷十八），上海：上海杂志公司 1936 年版，第 398 页。
② [宋]王溥撰《唐会要》（卷三十三）：“林钟宫，时号道调。”北京：中华书局 1955 年版，第 611 页。
③ 任半塘著《唐声诗》（下册），上海：上海古籍出版社 2006 年版，第 491 页。

第三节　王建舞蹈诗的特色与价值

中唐诗人王建在舞蹈诗创作上也取得了一定的成就，就笔者统计，除白居易、元稹、张祜之外，王建是紧次其后的创作舞蹈诗较多者。王建一生沉沦下僚，青年时期颇不得志，中年入藩为僚，晚年官职甚微。但这位一直处于封建统治群体下层的诗人却创作了大量涉及宫廷乐舞的诗歌。王建的舞蹈诗作品皆是以宫中生活为背景，其代表作有《霓裳词十首》、《宫词百首》中的数首舞蹈诗以及《白纻歌二首》等，此外还有一些描写宫妓生活的诗歌内容亦涉及舞蹈，如《送宫人入道》、《旧宫人》、《调笑令》等。

一、王建舞蹈诗的创作特色

以宫廷生活为背景是王建舞蹈诗的最大特色。其《白纻歌》是写春秋时期吴宫歌舞；《行宫词》、《温泉宫行》、《霓裳词十首》、《楼前》是回忆开、天盛世时的宫中乐舞生活；而《宫词一百首》则是写宫中之事。因此王建舞蹈诗皆可以被视为宫词，而这些舞蹈诗又有如下特点：

首先，诗中乐舞生活的时世性是王建舞蹈诗的重要特色。王建以作《宫词》为名，他所写的宫中生活皆是时世生活，而并非托言古事。诗中描写的不是“汉宫”、“魏宫”，而是唐代宫廷，这是王建与其他宫词作者的较大区别。作为其《宫词》的一部分，王建的舞蹈诗亦具有明显的时代性特征。较唐代其他宫廷题材的作品而言，王建宫廷舞蹈诗中的时代特征则更为明显。如崔国辅的《魏宫词》、《白纻辞》虽是描写宫廷乐舞，但一写魏宫，一写吴宫，皆不是写现世的舞蹈生活。同样，王昌龄亦有《春宫曲》，刘长卿亦有《铜雀台》，王翰有《飞燕篇》，这些诗歌虽是以宫廷生活为背景，但都是以古代宫廷作为假借。而王建的乐舞诗，除《白纻词》之外，皆写的是唐代宫廷的乐舞生活。如其《楼前》诗写的是宫中舞马的境遇：“天宝年前勤政楼，每年三日作千秋。飞龙老马曾教舞，闻著音声总举头。”诗中回忆天宝年前千秋节时勤政楼前常有舞马表演，如今盛世不再，但飞龙厩的老马仍保持着闻乐而舞的习惯。在《明皇杂录•补遗》中亦有与此诗内容相似的记载：“玄宗尝命教舞马四百蹄，……每千秋节，命舞于勤政楼下。其后上既幸蜀，舞马亦散在人间。禄山常观其舞而心爱之，自是因以数匹置于范阳。其后转为田承嗣所得，不之知也，杂之战马，置之外栈。忽一日，军中享士，乐作，马舞不能已。厮养皆谓其为妖，拥篲以击之。马谓其舞不中节，抑扬顿挫，犹存故态。厩吏遽以马怪白承嗣，命箠之甚酷。马舞甚整，而鞭挞愈加，竟毙于枥下。”王建诗中虽未记载这一血淋淋的事实，但描写了舞马的“闻著音声总举头”，时势变换而习惯依旧，不禁令人叹息。又如其《宫词》十九：“殿前明日中和节，连夜琼林散舞衣。传报所司分蜡烛，监开金锁放人归。”《旧唐书•德宗本纪》记载，德宗贞元五年，因李泌建议，诏令废止正月晦日之节，而以二月初一为“中和节”，取其时于元旦、上巳之间，春意盎

然、时气中和之意。中和节时朝廷“内外官司”休假一日，宫中亦有乐舞活动。这与王建诗中所记是一致的。

王建舞蹈诗的另一特点是描写乐舞之“乐”。唐代舞蹈诗中，有的在描写舞人生活的同时为其悲伤身世而感叹，如殷尧藩《潭州席上赠舞柘枝妓》、李端《胡腾儿》等；有的则津津乐道于舞妓的容色之美，如李义府《堂堂词》、刘禹锡《观柘枝舞二首》、鲍溶《霓裳羽衣歌》等；有的借乐舞以讽刺时事，如白居易、元稹《胡旋女》等。但王建的舞蹈诗大多数却描写的是宫廷乐舞的欢乐，诗中的宫妓舞女乐在其中，未见半点忧愁苦态。如其《宫词》六十二曰：“玉蝉金雀三层插，翠髻高丛绿鬓虚。舞处春风吹落地，归来别赐一头梳。”诗中写舞妓盛装打扮，满头珠翠，发髻如云，由于舞蹈时过于专注而将头饰遗落，结果因为出色的表演而额外被赐一套新的头饰。这位舞妓的欢愉可以相见。又如其《宫词》二十八：“一时起立吹箫管，得宠人来满殿迎。整顿衣裳皆著却，舞头当拍第三声。”诗中将一位得宠宫妓受到的尊敬写得淋漓尽致。这位宫妓舞技超群，被任命为“舞头”，即位于队首的领舞者。当她到来时，满殿乐人皆起立相迎，可谓春风得意。写宫妓之乐的诗句在王建诗中还有许多，如“舞来汗湿罗衣彻，楼上人扶下玉梯”（《宫词》八十），写的是一位舞妓在舞蹈结束时被人扶下玉梯，可见其极受重视；又如“一山星月霓裳动，好字先从殿里来”（《霓裳词十首》其七），写的是宫妓们在排练《霓裳羽衣舞》时受到君主的称赞。可见王建舞蹈诗中充满欢声笑语，正可谓“石榴花里笑声多”（《宫词》二十九）。

二、王建舞蹈诗中的人文情怀

王建舞蹈诗创作与张祜有一定相似之处。二人的舞蹈诗描写的都是真真切切的宫廷生活，表现的是实实在在的乐舞情境，因此皆是研究唐代宫廷乐舞的重要史料。但将二者的作品加以比较，会发现王建舞蹈诗与张祜之作亦有明显不同：张祜舞蹈诗往往以白描的手法记述宫中乐舞活动，而王建在描写乐舞的同时却表现出对宫廷生活的关注，流露出深厚的人文情怀。

其一是王建诗中对宫人命运、心理的关注。张祜描写宫廷舞蹈的诗歌，皆是“画形”，即将舞蹈情境作一白描，表现宫中乐舞之盛，如《正月十五夜灯》、《千秋乐》、《春莺啭》、《大酺乐》等。这些诗中仅将舞蹈作一实录，是从看客的角度去描写舞蹈，对人物的心理、命运并未作细致的叙述。而王建舞蹈诗则不同。诗人将个人情感倾注到诗歌之中，或对宫女的命运作出观照，或以宫妓的角度对其心理、情态入微描写，或将往事与时事相较，表达出对世事之变的深刻思考。如其《旧宫人》曰：“先帝旧宫宫女在，乱丝犹挂凤凰钗。霓裳法曲浑抛却，独自花间扫玉阶。”诗歌描写了一位先帝宫人独自洒扫的情景。《新唐书•宦者列传》曰：“玄宗承平，财用富足，志大事奢，不爱惜赏赐爵位。

开元、天宝中，宫嫔大率至四万。”[1]又《旧唐书》亦曰：“帝（宪宗）后庭多私爱。”[2]可见唐代后宫是一个极为宠大的群体。除极少数得宠者之外，绝大多数宫女在宫中或充洒扫役使，或歌乐作舞，而诗中的这位宫人即是后者。她在先帝在时亦有荣耀，曾是《霓裳羽衣舞》的表演者，但如今先帝已逝，她也只能在后宫中捱完冷寂孤苦的后半生。诗人未着一字议论，对宫人命运的同情却寓于字间。王建又有小令《调笑令》：“罗袖，罗袖，暗舞春风依旧。遥看歌舞玉楼，好日新妆坐愁。愁坐，愁坐，一世虚生虚过。”诗中描写的可能是一位旧时宫妓。她日日梳妆打扮，却再也得不到恩宠。看到楼上歌舞欢愉，只能自怨自艾。这位舞妓代表了大多数宫妓的命运，她们的一生只是供人玩赏的一生，正可谓“一世虚生虚过”。诗歌中流露出诗人的深切同情。王建诗中还有对宫妓心理和情态的生动描写，如其《宫词》五十三：

行中第一争先舞，博士傍边亦被欺。忽觉管弦偷破拍，急翻罗袖不教知。

这位舞妓当是“舞头”，技艺自然精湛，因有领舞之荣，使得她在君主面前也有极强的邀宠愿望。诗歌首句的“争”字，表现她急不可捺的心理，但她的心思却被伴奏的乐人看破，他们故意在中序未完时即入破，突然转换了舞曲的节奏，想让她出丑。但这位舞妓却“急翻罗袖”，随之加快了舞蹈动作，将这一破绽很好地遮掩了过去。这首诗写得颇有情趣，将宫中乐人们的争强好斗表现得十分生动，而这位舞妓的形象更是如在目前。此外，王建的许多宫词中也生动表现了宫妓的心理：“自夸歌舞胜诸人，恨未承恩出内频”（《宫词》四十）写的是一位心怀远志的宫妓对现实的失望；“自直梨园得出稀，更番上曲不教归”（《霓裳词十首》第三）则写的是梨园弟子们排练乐舞的辛苦。

其二是王建舞蹈诗中还表达了对世事变迁的感叹。这类情感是安史乱后许多诗歌的主题，王建也有许多舞蹈诗表现了对国家前途、时事变化的关注。这类诗歌以《行宫词》、《温泉宫行》为代表。

上阳宫到蓬莱殿，行宫岩岩遥相见。向前天子行幸多，马蹄车辙山川遍。当时州县每年修，皆留内人看玉案。禁兵夺得明堂后，长闭桃源与绮绣。开元歌舞古草头，梁州乐人世嫌旧。官家乏人作宫户，不泥宫墙斫宫树。两边仗屋半崩摧，夜火入林烧殿柱。休封中岳六十年，行宫不见人眼穿。（《行宫词》）

十月一日天子来，青绳御路无尘埃。宫前内里汤各别，每个白玉芙蓉开。朝元阁向山上起，城绕青山龙暖水。夜开金殿看星河，宫女知更月明里。武皇得仙王母去，山鸡昼鸣宫中树。温泉决决出宫流，宫使年年修玉楼。禁兵去尽无射猎，日西麋鹿登城头。梨园弟子偷曲谱，头白人间教歌舞。（《温泉宫行》）

这两首诗皆写唐代行宫的兴衰。《行宫词》写上阳宫，宫为高宗时建，位于洛阳西南禁苑内，高宗、武后常居于此，而玄宗时则是被谪宫人所居。诗歌前半部分写上阳宫人兴盛时人来人往、热闹无比：“向前天子行幸多，马蹄车辙山川遍。当时州县每年修，皆

[1] [宋]欧阳修撰《新唐书》（卷二百七），北京：中华书局 1975 年版，第 5856 页。
[2] [后晋]刘昫撰《旧唐书》（卷五十二），北京：中华书局 1975 年版，第 2196 页。

留内人看玉案"，但在经历了安史之乱后，虽有肃宗收复京城，但上阳宫的衰落已是不可挽回，"开元歌舞古草头，梁州乐人世嫌旧。官家乏人作宫户，不泥宫墙斫宫树。两边仗屋半崩摧，夜火入林烧殿柱"，可见不仅宫城颓败不堪，连当时在宫中上演的舞蹈也被世人遗弃。诗歌约作于贞元十二年（796）前后，当时诗人求仕无门，颇多感慨，故而在诗中也寄寓了深沉的兴亡之感。《温泉宫行》则写华清宫的兴衰。华清宫本名温泉宫，太宗时建，玄宫时改称华清宫，每年十月皆有临幸。诗歌极写华清宫当年的豪华繁荣，玄宗与杨贵妃常居于此，留下许多动人的故事。而在安史乱后，华清宫亦被废弃，禁兵不再守卫，野兽出没其中，梨园弟子也随着乱兵流落民间，以教授宫中禁曲为生。诗歌不仅展现了华清宫的兴衰，也写出了宫中乐舞的变迁，更反映出了唐王朝的没落。

三、王建舞蹈诗的史料价值

王建舞蹈诗中的描写多用铺陈直叙的"赋"之手法，显得朴质自然而又生动形象，表现的是自然本色的宫廷生活画卷。这一特点在王建的宫词作品中极为突出。正如宋顾乐在《万首唐人绝句选评》中所言："仲初此百首，为宫词之祖，然宫词非比宫怨，皆就事直书，无庸比兴，故寄托不深。"[①] 观王建的《霓裳词十首》、《宫词百首》，确实皆是铺陈直叙，写宫中乐舞皆是白描，并无虚构，写宫妓的得意、失宠也真真切切。但也正是因为这一写作特点，使王建的舞蹈诗更有其重要的史料价值。

王建的宫词中所描写的宫廷生活当来自于枢密使王守澄。王守澄为当朝宦官，历侍宪宗、穆宗、敬宗、文宗四朝，以监军而入知枢密事，一时炙手可热。而王守澄与王建为宗亲，交往甚密，王建宫词中所记宫廷秘事当是出自于王守澄之口。范摅《云溪友议》记载："唐王建初为渭南县尉，值内官王枢密者，尽宗人之分。然彼我不均，复怀轻谤之色。忽因过饮，语及桓灵信任中官，起党锢兴废之事。枢密深憾其讥。诘曰：'吾弟所有宫词，天下皆诵于口。禁掖深邃，何以知之？'建不能对。……及王建将被奏劾，因为诗以让之，乃脱其祸也。建诗曰：'先朝行坐镇相随，今上春宫见长时。脱下御衣偏得著，进来龙马每交骑。常承密旨还家少，独奏边情出殿迟。不是当家频向说，九重争遣外人知。'"[②]王建宫词中所述宫廷生活既来自中官之口，可见难免有一定的美化成分，但大致是可信的。因此，王建舞蹈诗也是研究唐代舞蹈史的重要资料。如其《霓裳词》十首，不仅描写了《霓裳羽衣舞》在梨园中的教习、排练情况，而且对此舞的演员、伴奏乐器及发展变迁亦有记录。又如《宫词》十七：

罗衫叶叶绣重重，金凤银鹅各一丛。每遍舞时分两向，太平万岁字当中。

诗歌描写的是宫中字舞的情景。《乐府杂录》曰："字舞，以舞人亚身于地，布成字也。"《旧唐书·音乐志》亦记载玄宗时有《圣寿乐》，舞时"回身换衣，作字如画"，可见亦

[①] [清]宋顾乐《万首唐人绝句选评》，陈伯海《唐诗汇评》（中），杭州：浙江教育出版社 1995 年版，第 1538 页。
[②] 见[宋]李昉编《太平广记》（卷一百九十八），北京：人民文学出版社 1959 年版，第 1489 页。

是字舞。但史料中对字舞舞容、服饰的记录极少。从王建这首诗来看，字舞为宫中大型乐舞，舞者身着锦绣彩衣，衣上绣有金凤、银鹅的图案。在舞曲的每一叠舞者皆变换队形，分为相对两边，而队列中间摆出“太平万岁”的字样。古代典籍中只要论及字舞皆引王建此诗为证，足见其重要价值。

王建舞蹈诗中还记载了唐代时的“队舞”，这应该是宋代队舞的雏形。从其“春设殿前多队舞，朋头各自请衣裳”（《宫词》八十四）中，可以见出唐代已有“队舞”的说法；而在“整顿衣裳皆着却，舞头当拍第三声”（《宫词》二十八）、“行中第一争先舞，博士傍边亦欺”（《宫词》五十三）等诗句中，则可知每队中皆有领舞之人，而且为舞技最精者。《教坊记》记载：“首既引队，众所属目，故须能者，乐将阕，稍稍失队，余二十许人。舞曲终，谓之合杀，尤要快健，所以更须能者也。”[①]王建的舞蹈诗恰是对这一记述的说明。

此外，王建舞蹈诗对宫廷乐妓的来源也有记载。如《宫词》八十四：“青楼小妇砑裙长，总被抄名入教坊。春设殿前多队舞，朋头各自请衣裳。”诗歌写的是民间女妓被召入宫的情景。民间乐妓因技艺出色而被纳入教坊，色艺佳者入宜春院，称为“内人”，即“前头人”，常在君主面前表演，是以有更多获得宠幸的可能。但这样的机会是少而又少的，更多的舞妓们只是舞队中默默无闻的角色。如《宫词》四十中那位“自夸歌舞胜诸人，恨未承恩出内频”的宫人，命运之神显然并未垂青于她。王建舞蹈诗中还记载了宫廷中乐舞机构、乐官的名称，如“教坊”、“梨园”、“博士”等等，对舞蹈伴奏乐曲的曲拍、遍数、节奏也有记述。王建舞蹈诗对研究唐代宫廷舞蹈盛况具有重要的意义。

小 结

元稹的大多数舞蹈诗皆有较明确的政治寓意，即通过对舞蹈的描写来反映社会现实，引起人们对彼时政治时势的思考；还有一些诗歌表现了士大夫宴游赠别的场面，而歌舞自然是其中不可缺少的内容；此外，元稹舞蹈诗中还有描写宫廷乐舞的部分；有的舞蹈诗则直接描写了舞妓、舞容，是最纯粹的咏舞诗。元稹舞蹈诗少有直接议论的语句，常将褒贬寓于对舞蹈及史实的描写中，而在篇末以议论作点睛之笔。在创作风格上，元稹舞蹈诗也有与其诗风一致的“轻艳”特征。诗人的乐舞观与白居易基本一致，也强调乐舞的教化作用，这一观点同样主要表现在讽喻诗之中。诗人重视雅乐，对异域乐舞存在明显的偏见，似乎较白居易更甚。

张祜舞蹈诗具有极大的史料价值。诗人在创作中不仅对唐代著名乐舞皆有涉及，对一些较为少见的乐舞也有记载。张祜舞蹈诗中还记录了许多大型乐舞活动及乐舞趣事，而且由于诗人极高的乐舞修养，对舞蹈的描写更具有专业化的特点，甚至对一些技艺高

[①] [唐]崔令钦撰，任半塘笺订《教坊记笺订》，北京：中华书局 1962 年版，第 28 页。

超的宫廷舞者的名字也有记载。这些都使张祜舞蹈诗更显珍贵。

王建舞蹈诗皆描写宫廷乐舞，而且具有明显的时代特色。这也使其具有研究唐代乐舞艺术的史料价值。在王建宫词内涉及舞蹈的作品中，可以看出舞蹈代表着生活的欢欣，舞妓们的生活是充满乐趣的，这与大多数宫词倾诉哀怨有很大不同。王建舞蹈诗更大的价值在于其中的人文情怀，舞妓们在他笔下并不仅仅是舞蹈的表演者和观赏的对象，她们也是充满感情的活生生的人。诗人将舞妓的心理活动作了深刻而艺术化的描写，这也使诗中的宫廷生活充满情趣。

结 语

“唐代舞蹈诗研究”不是一个轻松的课题。笔者在研究过程中深感资料繁杂、概念含混的困扰。在对资料的收集中即耗费了相当大的精力，在课题的研究及文章的写作过程中也时常受到阻滞。论文在收集资料和文本研究上下了很大的功夫，虽然结果并不十分令人满意，但也略有一些进展；在对前代学者研究观点的整理、归纳与点评上亦有一些收获。但同时也需承认文章中尚有一些未尽之处。在此，结合这一课题的资料整理、概念界定及分析研究作一总结与陈述。

一方面，文章在对唐代舞蹈诗的研究上取得了一些进展，亦有一定的收获与创新，不仅从整体上研究了唐代舞蹈诗的创作背景、文化内涵以及取得的艺术成就，而且将唐代舞蹈诗置于历史、社会的发展变化中，分析了前代乐舞文化对唐代乐舞的影响，亦对上层统治者的乐舞观及乐舞措施作了梳理与总结。本文在宏观研究的同时也致力于个案研究，对几类描写唐代重要舞蹈的诗歌、几种主要的舞曲歌辞以及舞蹈诗创作较多的诗人皆有专门的章节进行深入分析与论述。此外，在研究方法上，本文坚持立足文本，以文学研究视角为切入点，结合舞蹈学及审美学的观点，力求对唐代舞蹈诗作一全面的、客观辩证的研究。具体而言，本文在“唐代舞蹈诗研究”这一课题上取得了以下几点进展：

其一，对《全唐诗》中的舞蹈诗进行了梳理，并加以细致地分类。学界对唐代舞蹈诗的研究取得了一些成绩，但在对舞蹈诗的分类上却存在极大的疏漏。几乎所有研究乐舞诗的文章都没有对乐舞诗的概念作一科学的界定，而且在对其类别的划分上也存在极大的含混。吉林大学王春明博士的毕业论文《唐代涉乐诗研究》以“涉乐诗”作为与音乐有关的诗歌的名称，对笔者有较大的启示。但在经过长期的斟酌之后，本文仍然以“唐代舞蹈诗”为研究对象命名。原因在于“舞蹈诗”所包涵的内容当比“涉舞诗”更宽，这也免于在研究中产生遗漏。舞蹈不仅是一种艺术名称，也代表一种文化现象，因此舞容、舞服、舞者、舞名甚至舞蹈环境皆应该是研究的范围。本文最终将“唐代舞蹈诗”定义为“对唐代舞蹈、舞人、舞境作相关描写的诗歌以及流行于唐代并以诗歌形式被保存下来的舞曲歌辞”，由此将唐代舞蹈诗分为咏舞诗、咏舞姬诗、涉舞诗及舞曲歌辞四大类，从而使舞蹈诗的概念较为明晰。这也让研究具有较明确的对象，“舞蹈诗”的概念也得以拓展。

其二，本文在研究上采用“双线并行”的方法，既从内容上将舞蹈诗的四个类别加以分析，也依照不同的舞蹈种类、不同的诗人对舞蹈诗进行个案研究。双线结合的研究方法使得对这一课题的挖掘更全面、更深入，也能够将诗歌放在不同的视阈中进行剖析。如果遇到一些诗歌可能同时列于两类的情况，则依照舞蹈的不同加以归类研究。例如舞蹈诗中有许多描写唐代《柘枝舞》的作品，这些诗歌当被归于咏舞诗；但同时其中又有

数首《柘枝词》、《屈柘词》，这些又应该是舞曲歌辞。如果单纯按照“四类法”对这些诗歌加以划分，必须归于两类。但它们的创作又有一极大的共同点，即都是围绕《柘枝舞》展开的。因此在研究中本文将这些诗歌皆列为《柘枝舞》诗一类，但又从咏舞诗与舞曲歌辞两个角度来进行分析，使研究更全面。在对《白纻词》的处理上也是如此。《白纻词》本属于舞辞，但许多诗篇又主要描写舞容，是以又当是咏舞诗。本文将其归于《白纻舞》诗一类，以便进行系统的研究。

其三，将唐代舞蹈诗置于历史发展与社会背景中加以研究，而并非孤立地研究文本。在第一章、第二章中，本文致力于研究唐代舞蹈及唐代舞蹈诗的历史文化背景及社会环境。文中不仅梳理了先唐时期乐舞发展的流程，而且将各个不同时期的乐舞文化特点加以归纳，并总结出前代乐舞文化对唐代乐舞发展的影响。在第二章中又对唐代最高统治者的乐舞观进行了逐一的分析、整理，并加以总结、归纳，以求理清唐代乐舞发展的社会背景。对帝王乐舞观研究的过程是十分艰难的。唐代帝王虽有“起居录”之类的资料，但几乎都已散佚，笔者只能依据两《唐书》中的部分记载、帝王的诗文作品以及相关的政令措施加以爬梳整理，最终归纳出结论。事实证明这一工作极为必要，不仅明确了最高统治者的乐舞观对唐代乐舞发展的影响，而且也能相应地摸清唐代舞蹈诗创作及发展规律，从而完整地对唐代舞蹈诗进行分期，并研究各时期的舞蹈诗创作情况。

其四，在研究中将诗歌的审美特征与舞蹈的文化内涵相结合，在舞蹈舞容、诗歌的艺术性、诗人的创作特征及乐舞观念等方面的研究上取得了一定的收获。历来对唐代几类著名的舞蹈如《霓裳羽衣舞》、《柘枝舞》、踏歌等的研究较多，但多是将诗歌作为文献资料的一部分，对舞蹈的来源、发展及演出情况作了大量归纳，而对舞蹈的动作、舞容和舞蹈诗本身的艺术性研究较少。本文以舞蹈诗为研究文本，将《霓裳羽衣舞》、《柘枝舞》、踏歌、胡旋舞、胡腾舞、剑舞等舞蹈的动作、舞容都进行了系统的整理，同时参考其它描写舞蹈的文学形式，力求还原舞蹈的姿容。此外，唐代舞马活动虽然频繁，但对其舞容研究极少，而且也缺少对舞马诗之艺术特征的研究。本文在对舞马诗的研究中，不仅整理出了舞马表演的主要动作，而且对舞马诗也有深入的、具体的分析。在对舞蹈诗作者的研究中，本文选取了几位作品较多的重要诗人，以白居易为主，以元稹、张祜、王建为辅进行了研究。对白居易的研究较为全面，不仅梳理了诗人的乐舞诗创作情况，找出其创作与诗人生活经历之间的关系，而且对诗人的乐舞美学观、舞蹈诗的创作特点皆有深入的研究，在评析前人观点的基础上提出了自己的见解。而在对元、张、王三位诗人及其作品的研究中，则选取其诗歌创作的主要特点加以具体的分析，这样既避免了一味重复现有的研究成果，也能够有侧重、有针对性地去进一步深入研究。

另一方面，在对整个研究过程的回顾与反思中，笔者发现还有极大的拓展空间，同时有一些问题还未得到满意的解决，在对它们的探讨上还需进一步斟酌与思考。这些都是在今后的研究中必须继续的工作，而且极需相关学者的引导和启发。此处将这些问题列举如下，以期在持续的研究中进一步解决：

首先，本文对舞蹈诗在唐代之后的接受与发展情况的研究尚不令人满意。其中重要的原因在于舞蹈诗是立足于舞蹈的诗歌，因此随着舞蹈的变化、衰亡，诗歌也必然会发生变化。这些唐代舞蹈在后世已极少存在，其相关的诗歌自然也随之消失。如唐代的《剑器舞》是持剑而舞，而后世的《剑器舞》则有持绸、持流星等多种舞容，早已不再是唐代的舞蹈形式，因此其相关诗文也自然发生了变化。如果据此而研究剑器舞诗的发展与演变，势必只是对剑器的发展情况的归纳，完全失去了研究诗歌的意义。同样，《柘枝舞》诗、《霓裳羽衣舞》诗的研究也存在类似的情况。《柘枝舞》在宋代进入队伍，与唐代舞蹈已经大相径庭，而且宋代的相关诗歌极少；《霓裳羽衣舞》、舞马等在唐代之后更是佚亡，因此对其舞蹈诗的接受也失去了研究的意义。另一个原因在于，历代的研究中并没有专门的“舞蹈诗”定义，这也使得此课题只有当前的研究现状而并无研究历史，因此在唐之后也没有对舞蹈诗创作的接受。在本文中，仅将部分舞曲歌辞的发展演变情况进行了研究和整理，如《杨柳枝》、《柳枝词》等，但随着舞蹈在漫长的发展中逐渐散亡，这些诗歌也仅是伴乐演唱的小曲或者是文人的案头之作，早已失去了舞蹈诗的特征。因此，对它们的接受史的研究也必然超出了舞蹈诗的研究范围。但笔者注意到“踏歌”作为唐代一种舞蹈形式，在其发展中形成了由具体舞蹈向抽象意象转化的过程，对后世的文人诗词作品产生了一定的影响，甚至成为曲牌名称。因此在研究踏歌的章节中对其接受情况有一定分析。但总体来讲，这些研究尚待进一步深入。

其次，在本文认定的舞曲歌辞中，亦有可能存在并未配舞的情况，但要将其中未涉及到舞蹈的诗篇全部剔除是不可能的，因此只能与配舞歌辞作为整体加以研究。以《白纻词》为例，由于晋代、南北朝《白纻舞》的流行，唐代以前的《白纻词》全部是配乐歌舞的，因此皆可认定为舞蹈诗。但《白纻词》发展到唐代却出现了新的变化。就笔者的分析，初、盛唐时期还有《白纻舞》的表演，此时的《白纻词》至少绝大部分是舞蹈诗。但至中唐以后，《白纻舞》已逐渐消失，当时的《白纻词》创作多是为合乐演唱，或者根本没有入乐而仅是作为乐府旧题供诗人创作。但若将中晚唐时期的《白纻词》全部剔除在外也是不合适的，一则是这些诗歌中亦有关于舞容的描写，或者涉及到部分的舞蹈表演，二则我们无法确定《白纻舞》消失的具体年代，因此无法对诗歌进行科学的划分。所以本文只能将全部的《白纻词》作为研究对象。除此以外，《竹枝词》、《杨柳枝》皆存在有唱而无舞的可能，但由于缺乏确凿的证据，也都作为舞蹈诗进行研究。而且如果将这些诗歌中不是舞蹈诗的诗篇清除，势必影响到对诗歌创作特征及情感内容的整体把握，因此本文并未再作进一步深究。

最后，本文未将雅乐诗列入研究范围，是为缺憾。唐代雅乐诗以太常乐章为主，在祭祀、朝会、献飨、封禅等场合使用，是配以雅乐演唱、并伴有舞蹈的乐章。若按照文中对舞蹈诗概念的界定，雅乐诗当属于舞曲歌辞。但唐代雅乐诗数量宠大，内容相对单一，多是颂圣赞美，诗歌中对相配的舞蹈也没有涉及。因此若将其作为舞蹈诗加以研究，已经失去了研究的意义。但雅乐诗的创作又是唐代礼乐建设与文学创作中不可缺少的部

分，因此对其研究亦不能忽视。综观现有的研究成果，对唐代雅乐诗的关注极少，仅有孙晓晖论文《唐代太常乐章研究》[1]对太常乐章的结集情况、创作年代、创作背景及宫调进行了整理、归纳，虽是唐代雅乐诗研究的重要成果，但其研究重心在文献学及音乐学上，对雅乐诗背后的舞蹈及其中的文学性关注较少。因此对唐代雅乐诗的研究还有极大的空间。由于学力所限，本文未能对其进行分析，只能在今后的研究中进一步深入。

研究的推进也使需要解决的问题逐渐增多，而且在研究告一段落之后亦有新的观点不断出现。本文在尽可能完整、系统地研究唐代舞蹈诗的同时也在不断地发现问题，这些都是今后的研究需要逐步解决的。“唐代舞蹈诗研究”是一份挖掘不尽的宝藏，不仅有众多的课题作为研究对象，而且亦可能引发对音乐、舞蹈、美学等其它相关学科的思考。这些皆是这一课题的巨大魅力所在。

[1] 孙晓晖《唐代太常乐章研究》，《云南艺术学院学报》2001 年第 4 期。

附 录

附录一

《全唐诗》中舞蹈诗[1]

一、咏舞诗

太宗 卷 1_1 《帝京篇》
徐贤妃 卷 5_52 《赋得北方有佳人》
谢偃 卷 28_46 《踏歌词二首》(重见卷 38_16)
崔液 卷 28_45 《踏歌词二首》(重见卷 54_33,卷 890_55)
杨师道 卷 34_20 《咏舞》
李义府 卷 35_32 《堂堂词二首》(选一)
镂月成歌扇,……
虞世南 卷 36_21 《咏舞》
王绩 卷 37_38 《咏妓》
卷 37_39 《辛司法宅观妓》(重见卷 42_14)
萧德言 卷 38_1 《咏舞》
陈子良 卷 39_5 《赋得妓》
卢照邻 卷 42_18 《益州城西张超亭观妓》
宋之问 卷 53_57 《广州朱长史座观妓》
王勃 卷 55_8 《杂曲》
李峤 卷 59_58 《舞》
薛曜 卷 80_19 《舞马篇》
法宣 卷 808_23 《和赵王观妓》

杨贵妃 卷 5_61 《赠张云容舞》(重见卷 899_014)
张说 卷 28_69 《苏摩遮五首(亿岁乐)》(重见卷 89_33)
卷 88_33 《温泉冯刘二监客舍观妓》
刘晏 卷 120_5 《咏王大娘戴竿》
崔颢 卷 26_43 《岐王席观妓》(重见卷 130_22)
储光羲 卷 139_19 《夜观妓》
卷 139_51 《同武平一员外游湖五首时武贬金坛令》(选三)
红荷碧筱夜相鲜,……
朦胧竹影蔽岩扉,……
花潭竹屿傍幽蹊,……
孟浩然 卷 160_58 《崔明府宅夜观妓》
卷 160_157 《宴崔明府宅夜观妓》

[1] 本部分收录的诗歌以作者主要生活年代分为初唐、盛唐、中唐、晚唐五代四部分,生平无考者及佚名之作皆附于每类之末。

李白 卷 26_109 《高句丽》(重见卷 165_017)

卷 179_14 《邯郸南亭观妓》

卷 179_28 《在水军宴韦司马楼船观妓》

岑参 卷 199_29 《田使君美人舞如莲花北鋋歌》

常非月 卷 203_31 《咏谈容娘》

杜甫 卷 222_11 《观公孙大娘弟子舞剑器行》

卷 226_82 《即事》

卷 227_54 《数陪李梓州泛江,有女乐在诸舫,戏为艳曲二首赠李》

卷 230_16 《斗鸡》

刘长卿 卷 148_14 《陪辛大夫西亭宴观妓》

卷 148_38 《扬州雨中张十宅观妓》

顾况 卷 267_58 《宫词五首》(选一)

九重天乐降神仙,……

卷 267_72 《王郎中妓席五咏·舞》

戎昱 卷 270_99 《开元观陪杜大夫中元日观乐》

李益 卷 283_86 《夜宴观石将军舞》

李端 卷 284_29 《胡腾儿》

王建 卷 302_1 《宫词一百首》(选七)

罗衫叶叶绣重重,……

一时起立吹箫管,……

行中第一争先舞,……

玉蝉金雀三层插,……

舞来汗湿罗衣彻,……

青楼小妇砑裙长,……

玉箫改调筝移柱,……

权德舆 卷 320_4 《奉和圣制中春麟德殿会百寮观新乐》

刘禹锡 卷 354_33 《观柘枝舞二首》

卷 360_41 《和乐天柘枝》

元稹 卷 409_35 《晚宴湘亭》

卷 419_6 《和李校书新题乐府十二首·西凉伎》

卷 419_7 《和李校书新题乐府十二首·法曲》

卷 419_9 《和李校书新题乐府十二首·立部伎》

卷 419_10 《和李校书新题乐府十二首·骠国乐》

卷 419_11 《和李校书新题乐府十二首·胡旋女》

卷 422_7 《曹十九舞绿钿》

卷 422_23 《舞腰》

卷 423_5 句

儿歌杨柳叶，妾拂石榴花。

白居易　卷426_1　《七德舞——美拨乱，陈王业也》
卷426_2　《法曲——美列圣，正华声也》
卷426_8　《胡旋女——戒近习也》
卷427_5　《西凉伎——刺封疆之臣也》
卷426_19　《骠国乐——欲王化之先迩后远也》
卷438_88　《醉后题李、马二妓》
卷439_6　《江楼宴别》
卷443_53　《清明日观妓舞听客诗》
卷444_9　《霓裳羽衣歌》
卷446_38　《柘枝妓》
卷448_94　《柘枝词》
卷455_35　《杨柳枝二十韵》
卷457_43　《与牛家妓乐雨后合宴》

刘言史　卷468_9　《观绳伎》
卷468_11　《王中丞宅夜观舞胡腾》

鲍溶　卷485_7　《霓裳羽衣歌》

施肩吾　卷494_110　《观舞女》
卷494_124　《抛缠头词》

张祜　卷27_115　《大酺乐二首》（重见卷511_73）
卷27_116　《千秋乐》（重见卷511_71）
卷27_119　《春莺啭》（重见卷511_72）
卷510_100　《舞》
卷511_5　《观杭州柘枝》
卷511_6　《周员外席上观柘枝》
卷511_7　《观杨瑗柘枝》
卷511_33　《思归乐》（重见卷27_75，卷682_82）
卷511_69　《正月十五夜灯》
卷511_87　《悖拏儿舞》
卷511_117　《李家柘枝》

徐元鼎　卷781_2　《太常寺观舞圣寿乐》

法振　卷811_29　句

画鼓催来锦臂襄，小娥双起整霓裳。

章孝标　卷506_37　《贻美人》
卷506_39　《柘枝》

许浑　卷534_29　《观章中丞夜按歌舞》

李商隐　卷540_97　《歌舞》

李肱 卷 542_11 《省试霓裳羽衣曲》
薛逢 卷 548_27 《夜宴观妓》
薛能 卷 559_38 《舞者》
李群玉 卷 568_34 《长沙九日登东楼观舞》
卷 568_43 《赠回雪》
卷 569_82 《醉后赠冯姬》
温庭筠 卷 21_84 《张静婉采莲曲》(重见卷 575_12)
卷 577_49 《观舞妓》
崔珏 卷 591_7 《有赠》(选一)
莫道妆成断客肠,……
聂夷中 卷 636_4 《大垂手》
方干 卷 651_33 《赠美人四首》 (选三)
直缘多艺用心劳,……
严冬忽作看花日,……
酒蕴天然自性灵,……
陈陶 卷 745_26 《独摇手》
和凝 卷 735_4 《解红歌》
徐铉 卷 754_7 《赠浙西妓亚仙》
孙元晏 卷 767_75 《陈后庭舞》
石倚 卷 781_8 《舞干羽两阶》
李太玄 卷 862_34 《玉女舞霓裳》

佚名 卷 27_32 《入破第五》
卷 27_41 《排遍第二》
卷 27_62 《陆州歌第三》

二、舞曲歌辞[1]

太宗 卷 1_5 《幸武功庆善宫》(重见卷 15_47)
卷 1_6 《重幸武功》
沈佺期 卷 97_37 《回波词》
夷陵女郎 卷 866_19 《空馆夜歌》

张说 卷 89_26 《破阵乐词二首》(重见卷 27_82)
卷 28_47 《十五日夜御前口号踏歌词二首》(重见卷 89_32)
卷 28_70 《舞马词六首》(重见卷 89_27,卷 890_4)
卷 28_71 《舞马千秋万岁乐府词三首》(重见卷 87_91)
卷 86_71 《赠崔二安平公乐世词》
崔国辅 卷 22_11 《白纻辞二首》(重见卷 119_35)

[1] 本部分未收入雅乐歌辞。

王维	卷 21_31	《祠渔山神女歌·迎神》(重见卷 125_116)
	卷 21_32	《祠渔山神女歌·送神》(重见卷 125_117)
	卷 125_5	《扶南曲歌词五首》
李白	卷 22_4	《东海有勇妇》(重见卷 164_2)
	卷 22_9	《独漉篇》(重见卷 163_2)
	卷 22_28	《白鸠辞》(重见卷 162_22)
	卷 27_109	《清平调》(重见卷 164_15, 卷 890_7)
	卷 163_29	《白纻辞三首》
李适	卷 4_16	《中春麟德殿会百僚观新乐诗一章》(重见卷 15_48)
元结	卷 240_16	《补乐歌十首·六英》
刘方平	卷 251_16	《采莲曲》
顾况	卷 267_90	《桃花曲》
戴叔伦	卷 273_25	《白苎词》
卢纶	卷 28_74	《皇帝感词》(重见卷 277_51)
王建	卷 22_10	《独漉歌》(重见卷 298_48)
	卷 22_18	《霓裳辞十首》(重见卷 301_33)
	卷 298_21	《白纻歌二首》
柳宗元	卷 22_16	《白纻歌》(重见卷 353_29)
	卷 353_30	《杨白花》
刘禹锡	卷 28_2	《竹枝》(重见卷 365_4)
	卷 28_9	《杨柳枝词九首》(重见卷 365_12)
	卷 28_10	《杨柳枝》(后二首重见卷 365_3)
	卷 28_26	《纥那曲》(重见卷 364_5, 卷 890_21)
	卷 28_48	《踏歌词四首》(重见卷 365_6)
	卷 365_11	《竹枝词九首》
皇甫松	卷 28_15	《杨柳枝》(重见卷 369_20)
张籍	卷 22_15	《白纻歌》(重见卷 382_4)
李贺	卷 22_5	《章和二年中(鼙舞曲)》(重见卷 392_42)
	卷 22_6	《公莫舞歌》(重见卷 391_021)
	卷 22_7	《拂舞辞》(重见卷 393_7)
元稹	卷 22_17	《冬白纻歌》(重见卷 418_2)
白居易	卷 27_106	《急乐世》(重见卷 446_39)
	卷 28_6	《杨柳枝》
	卷 28_7	《杨柳枝词八首》(重见卷 454_78)

杨衡	卷 22_12	《白纻辞二首》（重见卷 465_27，卷 770_4）
徐凝	卷 474_6	《白铜鞮》
	卷 474_7	《杨叛儿》
	卷 474_54	《山鹧鸪词》
李涉	卷 27_30	《鹧鸪词二首》（重见卷 477_5）
	卷 28_4	《竹枝词》（重见卷 477_20）
陈去疾	卷 490_18	《踏歌行》
滕迈	卷 491_35	《杨柳枝词》
姚合	卷 502_7	《杨柳枝词五首》
张祜	卷 511_162	《破阵乐》（重见卷 27_82）
	卷 28_17	《杨柳枝》（重见卷 511_92）
河中鬼	卷 865_18	《踏歌》
邢凤	卷 868_4	《梦中美人歌》
王叡	卷 19_5	《公无渡河》（重见卷 505-11）
	卷 21_33	《祠神歌·迎神》（重见卷 505_15）
	卷 21_34	《祠神歌·送神》（重见卷 505_15）
陈标	卷 508_4	《公无渡河》
	卷 508_9	《长安秋思（一作白纻歌）》
薛能	卷 22_20	《柘枝词三首》（重见卷 558_38）
	卷 28_19	《杨柳枝》（重见卷 561_67，卷 561_68，卷 561_69）
裴諴	卷 563_31	《新添声杨柳枝词》
韩琮	卷 565_23	《杨柳枝》
	卷 565_24	《杨柳枝词》
温庭筠	卷 19_4	《公无渡河》（重见卷 575_17）
	卷 21_27	《堂堂》（重见卷 576_5）
	卷 22_21	《屈柘词》（重见卷 581_5）
	卷 27_120	《达摩支》（重见卷 576_10）
陆龟蒙	卷 22_1	《吴俞儿舞歌·剑俞》（重见卷 621_14）
	卷 22_2	《吴俞儿舞歌·矛俞》（重见卷 621_15）
	卷 22_3	《吴俞儿舞歌·弩俞》
司空图	卷 634_18	《杨柳枝寿杯词十八首》
	卷 634_24	《杨柳枝二首》
牛峤	卷 28_20	《杨柳枝》（重见卷 667_14）
崔道融	卷 714_65	《杨柳枝词》

蓝采和 卷 861_45 《踏歌》
孙光宪 卷 28_5 《竹枝》（重见卷 762_46，卷 897_8）
和凝 卷 735_3 《杨柳枝》
徐铉 卷 752_49 《柳枝辞十二首》
病狂人 卷 868_20 歌
踏阳春，……
五灵华，……

故台城妓卷 866_58 诗
歌罢玉楼月，……
秾华 卷 866_62 句
柏堂新成乐未央，回来回去绕裴郎。
佚名 卷 15_49 《破阵乐》
卷 15_50 《应圣期》
卷 15_51 《贺圣欢》
卷 15_52 《君臣同庆乐》
卷 22_19 《柘枝词》

三、咏舞姬诗

李百药 卷 24_18 《妾薄命》（重见卷 43_15）
沈佺期 卷 19_86 《铜雀妓》（重见卷 52_70，卷 96_14）
宋之问 卷 53_40 《伤曹娘二首》
卷 53_47 《伤曹娘二首》
王勃 卷 19_85 《铜雀妓》（重见卷 56_24）
杜审言 卷 62_17 《代张侍御伤美人》
王无竞 卷 19_77 《铜雀台》（重见卷 67_5）
乔知之 卷 19_87 《铜雀妓》（重见卷 81_33）
卷 81_20 《绿珠篇》
刘希夷 卷 82_3 《春女行》
卷 82_11 《代闺人春日》
吴少微 卷 94_6 《古意》
卷 94_7 《怨歌行》
王適 卷 19_88 《铜雀妓》（重见卷 94_11，卷 211_1）
沈佺期 卷 95_26 《凤箫曲（一作古意）》
武平一 卷 102_1 《妾薄命》

郑愔	卷 19_78	《铜雀妓》（重见卷 106_10）
张说	卷 89_24	《伤妓人董氏四首》（选一）

舞席沾残粉，……

刘庭琦	卷 110_16	《铜雀台》
袁晖	卷 19_90	《铜雀妓》（重见卷 111_22）
崔国辅	卷 119_18	《魏宫词》
李昂	卷 120_10	《赋戚夫人楚舞歌》
崔颢	卷 26_44	《卢姬篇》（重见卷 130_13）
	卷 130_15	《邯郸宫人怨》
	卷 130_21	《王家少妇（一作古意）》
祖咏	卷 131_1	《古意二首》（选一）

夫差日淫放，……

王翰	卷 156_2	《飞燕篇》
孟浩然	卷 160_131	《美人分香》
李白	卷 20_73	《怨歌行》（重见卷 164_7）
	卷 28_42	《宫中行乐词》（选四）（重见卷 164_34）

小小生金屋，……

绣户香风暖，……

今日明光里，……

寒雪梅中尽，……

	卷 184_44	《口号吴王美人半醉》
岑参	卷 20_86	《长门怨》（重见卷 200_1）
薛奇童	卷 20_62	《怨诗二首》（重见卷 202_12）
刘长卿	卷 19_79	《铜雀台》（重见卷 151_84）
贾至	卷 19_80	《铜雀台》（重见卷 235_13）
	卷 235_24	《赠薛瑶英》
朱放	卷 19_95	《铜雀妓》
皎然	卷 19_96	《铜雀妓》（重见卷 820_38）
皇甫冉	卷 249_20	《同李苏州伤美人》
刘方平	卷 251_6	《铜雀妓》
韩滉	卷 262_2	《听乐怅然自述》（重见卷 292_89）
戴叔伦	卷 26_73	《独不见》（重见卷 273_1）
卢纶	卷 20_90	《长门怨》（重见卷 277_37）
	卷 277_39	《伦开府席上赋得咏美人名解愁》

王建　卷28_39　《宫中调笑》（选一）（重见卷890_19）

罗袖，……

卷300_52　《送宫人入道》

卷301_36　《旧宫人》

卷302_1　《宫词一百首》（选一）

自夸歌舞胜诸人，……

刘商　卷19_91　《铜雀妓》（重见卷303_1）

于鹄　卷310_39　《赠碧玉》

武元衡　卷317_88　《赠歌人》

权德舆　卷26_104　《乐府》（重见卷328_6）

杨巨源　卷333_119　《观妓人入道二首》

王涯　卷346_24　《宫词三十首》（选一）

夜久盘中蜡滴稀，……

欧阳詹　卷19_89　《铜雀妓》（重见卷349_11）

刘禹锡　卷356_5　《泰娘歌》

卷356_23　《忆春草》

卷360_42　《和乐天题真娘墓》

卷365_2　《魏宫词二首》

卷365_52　《代靖安佳人怨二首》

张籍　卷384_109　《旧宫人》

李贺　卷19_92　《铜雀妓》（重见卷392_1）

白居易　卷438_50　《燕子楼三首》（选一）

钿晕罗衫色似烟，……

卷438_89　《卢侍御小妓乞诗，座上留赠》

卷440_75　《吴宫辞》

卷452_22　《山游示小妓》

卷458_8　《病中诗十五首·别柳枝》

卷460_19　《杨柳枝词》

刘言史　卷468_25　《乐府杂词三首》（选二）

紫禁梨花飞雪毛，……

蝉鬓红冠粉黛轻，……

卷468_49　《陈长史妓》

徐凝　卷474_36　《宫中曲二首》

李涉　卷477_40　《赠田玉卿》

舒元舆　卷489_6　《献李翱》（重见卷802_7）

郑还古	卷 491_9	《赠柳氏妓》
殷尧藩	卷 492_77	《潭州席上赠舞柘枝妓》
顾非熊	卷 509_19	《铜雀妓》
张祜	卷 27_79	《墙头花》（重见卷 511_035）
	卷 511_8	《感王将军柘枝妓殁》
王贞白	卷 24_28	《妾薄命》
何扶	卷 516_14	《送阆州妓人归老》
杜牧	卷 524_101	《宫人冢》
李商隐	卷 539_208	《宫妓》
赵嘏	卷 549_120	《代人赠杜牧侍御》
项斯	卷 554_89	《旧宫人》
	卷 554_91	《送宫人入道》
薛能	卷 561_70	《吴姬十首》
崔澹	卷 566_4	《赠王福娘》
李群玉	卷 570_62	《伤柘枝妓》
段成式	卷 584_26	《汉宫词二首》
刘驾	卷 20_92	《长门怨》（重见卷 585_56，卷 639_69）
汪遵	卷 600_3	《细腰宫》
	卷 602_38	《铜雀台》
罗邺	卷 654_83	《宫中二首》
罗隐	卷 19_81	《铜雀台》（重见卷 656_37）
罗虬	卷 666_1	《比红儿诗》
郑谷	卷 20_95	《长门怨二首》（卷 677_15）
崔道融	卷 714_2	《铜雀妓二首》
徐铉	卷 752_6	《月真歌》
张氏琰	卷 19_83	《铜雀台》（重见卷 801_24，卷 801_45）
梁氏琼	卷 19_84	《铜雀台》（重见卷 801_7）
吴烛	卷 19_93	《铜雀妓》（重见卷 770_32）
朱光弼	卷 19_94	《铜雀妓》（重见卷 778_4）
陆岩梦	卷 870_45	《桂州筵上赠胡予女》
佚名	卷 785_25	《杂诗》（选一）

空赐罗衣不赐恩，……

四、涉舞诗

刘希夷 卷20_55 《白头吟》(重见卷82_13)
褚遂良 卷33_11 《安德山池宴集》
李续 卷33_12 《安德山池宴集》
杨师道 卷34_3 《阙题》
汉家伊洛九重城，……
陈子良 卷39_6 《酬萧侍中春园听妓》
上官仪 卷40_3 《安德山池宴集》
卷40_7 《八咏应制二首》(选一)
入丛台，……
卢照邻 卷18_35 《折杨柳》(重见卷636-695)
卷18_75 《梅花落》(重见卷636_695)
卷42_53 《登封大酺歌四首》(选一)
日观仙云随凤辇，……
李怀远 卷46_11 《凝碧池侍宴看竞渡应制》
宋之问 卷51_8 《浣纱篇赠陆上人》
卷53_9 《宴安乐公主宅得空字》
卷53_10 《春日郑协律山亭陪宴饯郑卿同用楼字》
崔液 卷54_35 《上元夜六首》(选二)
公子王孙意气骄，……
星移汉转月将微，……
王勃 卷56_59 《落花落》
李峤 卷25_24 《东飞伯劳歌》(重见卷57_11)
卷60_7 《罗》
杜审言 卷62_35 《赠苏味道》
韦元旦 卷69_23 《夜宴安乐公主宅》
李适 卷70_7 《侍宴长宁公主东庄应制》
卷70_14 《帝幸兴庆池戏竞渡应制》
刘宪 卷71_13 《奉和幸安乐公主山庄应制》
崔知贤 卷72_4 《上元夜效小庾体》
苏颋 卷73_49 《广达楼下夜侍酺宴应制》
卷74_39 《夜宴安乐公主新宅》
骆宾王 卷78_42 《秋晨同淄川毛司马秋九咏·秋风》
张昌宗 卷80_15 《少年行》
陈子昂 卷83_28 《登泽州城北楼宴》
韦嗣立 卷91_4 《奉和初春幸太平公主南庄应制》

李乂	卷 92_6	《奉和人日清晖阁宴群臣遇雪应制》
马怀素	卷 93_36	《奉和幸安乐公主山庄应制》
沈佺期	卷 97_18	《夜游》
武平一	卷 102_3	《幸梨园观打球应制》
	卷 102_5	《侍宴安乐公主新宅应制》
李迥秀	卷 104_13	《夜宴安乐公主宅》
郑愔	卷 106_1	《侍宴长宁公主东庄应制》
	卷 106_12	《折杨柳》
李隆基	卷 3_35	《首夏花萼楼观群臣宴宁王山亭回楼下又申之以赏乐赋诗》
李暇	卷 20_65	《怨诗三首》 （选一）

别来花照路，……

张说	卷 87_18	《晦日诏宴永穆公主亭子赋得流字》
	卷 87_71	《岳州守岁》
	卷 87_89	《三月三日诏宴定昆池宫庄赋得筵字》
	卷 89_17	《岳州守岁》
张九龄	卷 49_8	《奉和圣制登封礼毕洛城酺宴》
胡皓	卷 108_25	《奉和圣制同二相以下群官乐游园宴》
张谔	卷 110_11	《延平门高斋亭子应岐王教》
王维	卷 127_3	《奉和圣制上巳于望春亭观禊饮应制》
	卷 127_7	《三月三日勤政楼侍宴应制》
	卷 127_8	《奉和圣制十五夜然灯继以酺宴应制》
储光羲	卷 138_39	《蔷薇》
	卷 139_43	《同武平一员外游湖》
王昌龄	卷 142_14	《寒食即事》
	卷 142_15	《九日登高》
	卷 142_17	《夏月花萼楼酺宴应制》
	卷 19_122	《从军行》（选一）（重见卷 143_14）

琵琶起舞换新声，……

	卷 143_18	《春宫曲》
颜真卿	卷 152_3	《赠裴将军》
王翰	卷 21_1	《子夜春歌》（重见卷 156_7）
孟浩然	卷 159_63	《长乐宫》
	卷 160_156	《宴张记室宅》
李白	卷 21_42	《春日行》（重见卷 162_15）

	卷 21_89	《阳春歌》（重见卷 163_4）
	卷 29_23	《襄阳曲》（选一）（重见卷 164_12）

襄阳行乐处，……

	卷 162_16	《前有一樽酒行二首》
	卷 166_6	《豳歌行上新平长史兄粲》
	卷 166_18	《东山吟》
	卷 167_21	《草书歌行》
	卷 168_18	《赠郭将军》
	卷 169_10	《赠裴司马》
	卷 170_11	《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》
	卷 171_2	《醉后赠王历阳》
	卷 171_4	《对雪醉后赠王历阳》
	卷 171_22	《书怀赠南陵常赞府》
	卷 171_23	《赠汪伦》
	卷 172_15	《忆旧游寄谯郡元参军》
	卷 173_4	《寄王汉阳》
	卷 174_8	《夜别张五》
	卷 175_16	《鲁郡尧祠送窦明府薄华还西京》
	卷 176_9	《送羽林陶将军》
	卷 177_11	《送张秀才谒高中丞》
	卷 179_18	《春日陪杨江宁及诸官宴北湖感古作》
	卷 179_19	《宴郑参卿山池》
	卷 179_35	《铜官山醉后绝句》
	卷 179_40	《九日登山》
	卷 180_25	《与夏十二登岳阳楼》
	卷 182_5	《对酒醉题屈突明府厅》
	卷 182_6	《月下独酌四首》
	卷 182_10	《过汪氏别业二首》
	卷 182_12	《独酌》
张渭	卷 197_17	《早春陪崔中丞浣花溪宴得暄字》（重见卷 200_97）
岑参	卷 198_81	《使交河郡郡在火山脚其地苦热无雨雪献封大夫》
	卷 199_30	《裴将军宅芦管歌》
	卷 201_58	《酒泉太守席上醉后作》
李清	卷 204_2	《咏石季伦》
李嘉祐	卷 206_3	《夜闻江南人家赛神，因题即事》

高适 卷 19_109 《燕歌行》（重见卷 213_5）
薛据 卷 253_13 《古兴》
令狐峘 卷 253_36 《释奠日国学观礼闻雅颂》

韦应物 卷 18_70 《长安道》（重见卷 194_1）
卷 186_1 《拟古诗十二首》（选一）
神州高爽地，……
卷 186_2 《杂体五首》（选一）
春罗双鸳鸯，……
杜甫 卷 216_14 《白丝行》
卷 220_18 《春日戏题恼郝使君兄》
卷 225_90 《寄李十二白二十韵》
卷 227_7 《江畔独步寻花七绝句》（选一）
东望少城花满烟，……
卷 227_62 《台上》
卷 231_27 《舍弟观赴蓝田取妻子到江陵，喜寄三首》（选一）
马度秦关雪正深，……
卷 231_31 《陪柏中丞观宴将士二首》
卷 231_58 《奉寄李十五秘书二首》（选一）
避暑云安县，……
卷 233_23 《千秋节有感二首》（选一）
御气云楼敞，……
贾至 卷 235_14 《侍宴曲》
卷 235_15 《对酒曲二首》
钱起 卷 238_36 《陪南省诸公宴殿中李监宅》
卷 238_77 《陪郭常侍令公东亭宴集》
卷 239_7 《长信怨》
张继 卷 242_36 《华清宫》
韩翃 卷 243_25 《送巴州杨使君》
卷 243_32 《赠别太常李博士兼寄两省旧游》
卷 245_14 《赠王随》
独孤及 卷 247_4 《东平蓬莱驿夜宴平卢杨判官醉后赠别姚太守置酒留宴》
常衮 卷 254_1 《奉和圣制麟德殿燕百僚应制》（重见卷 276_72）
郑锡 卷 24_76 《邯郸少年行》（重见卷 262_7）
顾况 卷 267_6 《听山鹧鸪》

卷 267_45　　《听刘安唱歌》

戎昱　卷 270_32　　《秋望兴庆宫》

　　卷 270_112　　《桂城早秋》

戴叔伦　卷 273_146　　《暮春感怀》

卢纶　卷 278_52　　《春日题杜叟山下别业》

　　卷 279_16　　《春日喜雨奉和马侍中宴白楼》

　　卷 279_23　　《过玉真公主影殿》

　　卷 279_30　　《华清宫》

李益　卷 283_19　　《立春日宁州行营因赋朔风吹飞雪》

　　卷 283_28　　《过马嵬二首》（选一）

　　路至墙垣问樵者，……

张南史　卷 296_22　　《雪》

王建　卷 298_6　　《温泉宫行》

　　卷 298_40　　《行宫词》

　　卷 301_91　　《楼前》

　　卷 302_1　　《宫词一百首》（选一）

　　殿前明日中和节，……

李约　卷 309_8　　《观祈雨》

　　卷 309_10　　《过华清宫》

武元衡　卷 316_1　　《古意》

　　卷 316_3　　《独不见》

　　卷 317_7　　《摩诃池宴》

　　卷 317_47　　《春日偶作》

　　卷 317_61　　《重送卢三十一起居》

崔备　卷 318_20　　《奉陪武相公西亭夜宴陆郎中》

独孤实　卷 318_28　　《奉陪武相公西亭夜宴陆郎中》

卢士政　卷 318_29　　《奉陪武相公西亭夜宴陆郎中》

许尧佐　卷 319_42　　《石季伦金谷园》

李君房　卷 319_43　　《石季伦金谷园》

权德舆　卷 328_10　　《放歌行》

羊士谔　卷 332_42　　《上元日紫极宫门观州民然灯张乐》

　　卷 332_47　　《暇日适值澄霁江亭游宴》

杨巨源　卷 333_131　　《寄申州卢拱使君》

韩愈　卷 342_5　　《感春三首》（选一）

　　左右同来人，……

王涯 卷 346_4 《九月九日勤政楼下观百僚献寿》

刘禹锡 卷 355_34 《酬牛相公独饮偶醉寓言见示》

卷 21_88 《采菱行》（重见卷 356_34）

卷 356_12 《三乡驿楼伏睹玄宗望女几山诗，小臣斐然有感》

卷 356_24 《乐天寄忆旧游，因作报白君以答》

卷 357_64 《同乐天和微之深春二十首》（选二）

何处深春好，春深大镇家。……

何处深春好，春深唱第家。……

卷 359_59 《阳山庙观赛神》

卷 360_57 《酬乐天衫酒见寄》

卷 362_14 《和汴州令狐相公到镇改月偶书所怀》

卷 362_24 《奉和裴令公新成绿野堂即书》

卷 362_28 《酬乐天醉后狂吟十韵》

卷 362_31 《奉和淮南李相公早秋即事，寄成都武相公》

张籍 卷 21_46 《乌栖曲》（重见卷 382_57）

卷 382_17 《宴客词》

卷 382_21 《吴宫怨》

卷 382_43 《楚宫行》

卷 382_52 《离宫怨》

卷 386_59 《法雄寺东楼》

李贺 卷 28_52 《河南府试十二月乐词·二月》（重见卷 390_54）

卷 28_53 《河南府试十二月乐词·三月》（重见卷 390_55 ）

卷 28_55 《河南府试十二月乐词·五月》（重见卷 390_57 ）

卷 28_57 《河南府试十二月乐词·七月》（重见卷 390_59）

卷 28_60 《河南府试十二月乐词·十月》（重见卷 390_62）

卷 392_28 《花游曲》

卷 17_23 《将进酒》（重见卷 790-816）

卷 21_95 《上云乐》（重见卷 393_2）

元稹 卷 404_4 《追昔游》

卷 405_1 《代曲江老人百韵》

卷 419_1 《连昌宫词》

白居易 卷 425_10 《秦中吟十首·歌舞》

卷 427_9 《红线毯——忧蚕桑之费也》

卷 444_16 《花前叹》

卷 444_28 《有感三首》（选一）

莫养瘦马驹，……

卷 445_9　《和新楼北园偶集……周刘二从事皆先归》

卷 446_47　《重题别东楼》

卷 446_49　《看常州柘枝赠贾使君》

卷 447_2　《奉和汴州令狐令公二十二韵》

卷 450_17　《答苏庶子月夜闻家僮奏乐见赠》

卷 450_57　《宿龙潭寺》

卷 450_58　《嵩阳观夜奏霓裳》

卷 452_5　《咏兴五首・小庭亦有月》

卷 455_39　《和同州杨侍郎夸柘枝见寄》

卷 455_63　《刘苏州寄酿酒糯米……辄成长句寄谢之》

卷 456_21　《三月三日》

卷 456_78　《宅西有流水墙下构小楼……独醉独吟偶题五绝句》

卷 457_63　《追欢偶作》

卷 457_71　《长洲曲新词》

卷 28_37　《忆江南》（重见卷 457_72，卷 890_26）（选一）

江南忆，其次忆吴宫。……

卷 27_105　《乐世》（重见卷 458_85）

刘言史　卷 468_58　《偶题二首》（选一）

金榜荣名俱失尽，……

李廓　卷 24_72　《长安少年行十首》（选三）（重见卷 479_44）

追逐轻薄伴，……

赏春惟逐胜，……

戟门连日闭，……

杨汝士　卷 484_10　《贺筵占赠营妓》

鲍溶　卷 26_87　《夜寒吟》（重见卷 486_44）

郭良骥　卷 505_10　《邺中行》

蒋防　卷 507_4　《春风扇微和》

张祜　卷 510_60　《咏风》

卷 511_93　《华清宫四首》（选一）

天阙沈沈夜未央，……

卷 18_42　《折杨柳》（重见卷 510_157）

李远　卷 519_9　《悲铜雀台》

杜牧　卷 521_1　《华清宫三十韵》

卷 521_3　　《河湟》
卷 521_13　　《今皇帝陛下一诏征兵……献歌咏》
卷 521_15　　《过华清宫绝句三首》(选二)
新丰绿树起黄埃，……
万国笙歌醉太平，……
卷 521_18　　《送容州唐中丞赴镇》(重见卷 742_18)
卷 522_21　　《见刘秀才与池州妓别》
卷 524_45　　《悲吴王城》
卷 530_15　　《陪越中使院诸公镜波馆饯明台裴郑二使君》
许浑　卷 534_39　　《别表兄军倅》
卷 538_42　　《听唱山鹧鸪》
李商隐　卷 539_56　　《离思》
卷 539_161　　《华清宫》
卷 541_102　　《回中牡丹为雨所败二首》(选一)
浪笑榴花不及春，……
薛逢　卷 548_20　　《开元后乐》
赵嘏　卷 549_107　　《抒怀上歙州卢中丞宣州杜侍郎》
李宣古　卷 552_19　　《杜司空席上赋》
薛能　卷 559_41　　《华清宫和杜舍人》
韩琮　卷 565_22　　《柳》
韦蟾　卷 566_19　　句
争挥钩弋手，竞耸踏摇身。伤频讵关舞，捧心非效嚬。
郑嵎　卷 567_1　　《津阳门诗》
温庭筠　卷 575_11　　《舞衣曲》
卷 29_37　　《敕勒歌》(重见卷 577_19)
卷 577_30　　《秘书齐尚书挽歌词二首》(选一)
麈尾近良玉，……
司马扎　卷 596_14　　《筑台》
陆龟蒙　卷 629_72　　《开元杂题七首·舞马》
唐彦谦　卷 671_16　　《春日偶成》
苏拯　卷 718_9　　《织妇女》
路德延　卷 719_3　　《小儿诗》
和凝　卷 735_1　　《宫词百首》(选三)
地衣初展瑞霞融，……
内宴初开锦绣攒，……

狻猊镇角舞筵张，……

韩熙载	卷 738_28	《书歌妓泥金带》
徐铉	卷 753_10	《寒食成判官垂访因赠》
	卷 754_29	《抛球乐辞二首》
	卷 756_45	《又听霓裳羽衣曲送陈君》
牛殳	卷 776_25	《琵琶行》
花蕊夫人	卷 798_1	《宫词》

新秋女伴各相逢，……

选进仙韶第一人，……

山楼彩凤栖寒月，……

东宫花烛彩楼新，……

年初十五最风流，……

舞头皆著画罗衣，……

梨园子弟簇池头，……

张泌	卷 898_7	《思越人》
张烜	卷 20_103	《婕妤怨》（重见卷 769_13）
张琰	卷 801_23	《春词二首》（选一）

附录二

《全唐诗补编》中的舞蹈诗

一、咏舞诗

蔡希寂《扬子江夜宴》(见《全唐诗外编》第一编《补全唐诗》)

张祜《寿州裴中丞出柘枝》(见《全唐诗外编》第二编《全唐诗补逸》卷九)

　　《池州周员外出柘枝》(见《全唐诗外编》第二编《全唐诗补逸》卷九)

　　《赠柘枝》(见《全唐诗外编》第二编《全唐诗补逸》卷九)

张承福《柘枝舞》残句(见《全唐诗续拾》卷五十四)

　　白雪慢回抛旧态，黄莺娇啭唱新词。

郑在德　《柘枝舞》残句(见《全唐诗续拾》卷五十四)

　　三敲画鼓声催急，一朵红莲出水迟。

二、舞曲歌辞

张鷟《舞词》(见《全唐诗外编》第二编《全唐诗补逸》卷四)

李靖《舞剑歌》(见《全唐诗续拾》卷二)

无名氏《甘州乐》(见《全唐诗续拾》卷五十六)

无名氏《醉公子》(见《全唐诗续拾》卷五十六)

无名氏《小秦王》(见《全唐诗续拾》卷五十六)

无名氏《轮台》(见《全唐诗续拾》卷五十六)

三、咏舞姬诗

《周秦行纪》中杨贵妃作诗(咏舞姬诗)(见《全唐诗续拾》卷五十七)

　　金钗堕地别君王，……

四、涉舞诗

鲍溶　《劝酒行》(见《全唐诗外编》第二编《全唐诗补逸》卷五)

主要参考文献

古典文献：

[春秋]左丘明撰《国语》，南京：凤凰出版社 2009 年版。

[汉]王逸章句，[宋]洪兴祖补注《楚辞章句补注》，长春：吉林人民出版社 2005 年版。

[汉]桓宽撰《盐铁论校注》，北京：中华书局 1992 年版。

[汉]司马迁撰《史记》，北京：中华书局 1950 年版。

[汉]班固撰《汉书》，北京：中华书局 1962 年版。

[汉]刘熙撰《释名》，北京：中华书局 1985 年版。

[魏]曹植著，赵幼文校注《曹植集校注》，北京：人民文学出版社 1984 年版。

[魏]阮籍著，李志钧校点《阮籍集》，上海：上海古籍出版社 1978 年版。

[晋]陆机著，金涛声点校《陆机集》，北京：中华书局 1982 年版。

[晋]王嘉撰，[梁]肖绮录《拾遗记》，北京：中华书局 1981 年版。

[晋]葛洪撰《西京杂记》，北京：中华书局 1985 年版。

[南朝宋]刘义庆撰《世说新语》，上海：上海古籍出版社 1982 年版。

[南朝宋]范晔撰《后汉书》，北京：中华书局 1965 年版。

[南朝宋]裴松之注《三国志》，上海：上海古籍出版社 2002 年版。

[南朝梁]萧统编，[唐]李善注《文选》，上海：上海古籍出版社 1986 年版。

[南朝梁]萧子显撰《南齐书》，北京：中华书局 1972 年版。

[南朝梁]钟嵘著《诗品》，郑州：中州古籍出版社 2010 年版。

[南朝梁]刘勰撰《文心雕龙》，北京：中华书局 1985 年版。

[南朝陈]徐陵编《玉台新咏》，上海：上海古籍出版社 2007 年版。

[南朝梁]沈约撰《宋书》，北京：中华书局 1974 年版。

[北魏]杨衒之著，周祖谟校释《洛阳伽蓝记校释》，上海：上海书店出版社 2000 年版。

[唐]李肇撰《唐国史补》，上海：上海古籍出版社 1979 年版。

[唐]杜佑撰《通典》，北京：中华书局 1984 年版。

[唐]段成式撰，方南生点校《酉阳杂俎》，北京：中华书局 1981 年版。

[唐]李冗撰《独异志》，北京：中华书局 1983 年版。

[唐]范摅撰《云溪友议》，北京：中华书局 1985 年版。

[唐]段安节撰《乐府杂录》，北京：中华书局 1985 年版。

[唐]崔令钦撰，任半塘笺订《教坊记笺订》，北京：中华书局 1962 年版。

[唐]薛用弱撰《集异记》，北京：中华书局 1980 年版。

[唐]南卓撰《羯鼓录》，北京：中华书局 1985 年版。

[唐]李贺著，[清]王琦注《李贺诗歌集注》，上海：上海人民出版社 1977 年版。
[唐]冯贽撰《云仙杂记》，北京：中华书局 1985 年版。
[唐]白居易著，丁如明、聂世美校点《白居易全集》，上海：上海古籍出版社 1999 年版。
[唐]孙棨撰《北里志》(见《唐五代笔记小说大观》)，上海：上海古籍出版社 2000 年版。
[唐]孟棨撰《本事诗》(见《唐五代笔记小说大观》)，上海：上海古籍出版社 2000 年版。
[唐]房玄龄撰《晋书》，北京：中华书局 1974 年版。
[唐]李延寿撰《南史》，北京：中华书局 1975 年版。
[唐]李延寿撰《北史》，北京：中华书局 1974 年版。
[唐]姚思廉《梁书》，北京：中华书局 1974 年版。
[唐]魏徵、令狐德棻撰《隋书》，中华书局 1973 年版。
[唐]温大雅撰《大唐创业起居注》，上海：上海古籍出版社 1983 年版。
[唐]吴兢撰《贞观政要》，上海：上海古籍出版社 1978 年版。
[唐]刘肃撰，许德楠、李鼎霞点校《大唐新语》，北京：中华书局 1984 年版。
[唐]裴铏著《裴铏传奇》，上海：上海古籍出版社 1980 年版。
[唐]刘餗撰《隋唐嘉话》，北京：中华书局 1979 年版。
[唐]欧阳询撰《艺文类聚》，北京：中华书局 1965 年版。
[后晋]刘昫撰《旧唐书》，北京：中华书局 1975 年版。
[五代]王仁裕撰，曾贻芬点校《开元天宝遗事》，北京：中华书局 2006 年版。
[五代]王定保撰《唐摭言》，上海：上海古籍出版社 1978 年版。
[宋]欧阳修撰《新唐书》，北京：中华书局 1975 年版。
[宋]计有功撰《唐诗纪事》，北京：中华书局 1965 年版。
[宋]李昉编《文苑英华》，上海：上海古籍出版社 1990 年版。
[宋]李昉编《太平广记》，北京：人民文学出版社 1959 年版。
[宋]王安石著《临川先生文集》，北京：中华书局 1959 年版。
[宋]苏轼著《苏东坡集》，北京：商务印书馆 1933 年版。
[宋]刘辰翁撰《须溪词》，上海：上海古籍出版社 1998 年版。
[宋]四水潜夫辑《武林旧事》，杭州：浙江人民出版社 1984 年版。
[宋]佚名撰《宣和书谱》北京：中华书局 1985 年版。
[宋]范成大著，富寿荪标校《范石湖集》，上海：上海古籍出版社 2006 年版。
[宋]范致明撰《岳阳风土记》，台湾：成文出版社 1976 年版。
[宋]乐史撰《宋本太平寰宇记》，北京：中华书局 2000 年版。
[宋]王溥撰《唐会要》，北京：中华书局 1955 年版。
[宋]司马光撰《资治通鉴》，北京：中华书局 1956 年版。
[宋]王钦若编《册府元龟》，北京：中华书局 1960 年版。
[宋]沈括撰，胡道静校证《梦溪笔谈校证》，上海：上海古籍出版社 1987 年版。

[宋]郭茂倩撰，聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》，上海：上海古籍出版社 1998 年版。
[宋]洪迈撰《容斋随笔》，上海：上海古籍出版社 1978 年版。
[宋]王谠撰《唐语林》，上海：上海古籍出版社 1978 年版。
[宋]范成大撰《吴郡志》，《四库全书》第 485 册，上海：上海古籍出版社 1987 年版。
[宋]张戒著，陈应鸾笺注《岁寒堂诗话笺注》，成都：四川大学出版社 1990 年版。
[宋]王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》，成都：巴蜀书社 2000 年版。
[宋]宋敏求编《唐大诏令集》，北京：商务印书馆 1959 年版。
[宋]郑樵撰，王树民点校《通志二十略》，北京：中华书局 1987 年版。
[宋]范祖禹《唐鉴》，上海：上海古籍出版社 1980 年版。
[宋]钱易撰《南部新书》，北京：中华书局 1958 年版。
[元]马端临《文献通考》，北京：中华书局 1986 年版。
[元]方回选评《瀛奎律髓》，上海：上海古籍出版社 1986 年版。
[元]辛文房撰《唐才子传》，郑州：中州古籍出版社 1987 年版。
[元]脱脱撰《宋史》，北京：中华书局 1977 年版。
[元]杨士弘编《唐音评注》，石家庄：河北大学出版社 2007 年版。
[明]陶宗仪《说郛》，上海：上海古籍出版社 1988 年版。
[明]胡应麟撰《诗薮》，上海：上海古籍出版社 1979 年版。
[明]高棅编选《唐诗品汇》，上海：上海古籍出版社 1982 年版。
[明]唐汝询选释《唐诗解》，石家庄：河北大学出版社 2001 年版。
[明]胡震亨编《唐音癸签》，上海：上海古籍出版社 2003 年版。
[明]张之象编《唐诗类苑》，上海：上海古籍出版社 2006 年版。
[明]赵宧光、黄习远编《万首唐人绝句》，北京：书目文献出版社 1983 年版。
[明]许学夷著《诗源辩体》，北京：人民文学出版社 1987 年版。
[明]杨慎撰，陈颖杰校释《词品》，哈尔滨：北方文艺出版社 2000 年版。
[明]杨慎著《升庵诗话笺证》，上海：上海古籍出版社 1987 年版。
[明]郎瑛撰《七修类稿》，北京：中华书局 1959 年版。
[明]方以智撰《通雅》，北京：中国书店 1990 年版。
[清]方东树撰《昭昧詹言》，北京：人民文学出版社 1961 年版。
[清]钱谦益撰《钱注杜诗》，上海：上海古籍出版社 1979 年版。
[清]何文焕辑《历代诗话》，北京：中华书局 1983 年版。
[清]董诰编《全唐文》，北京：中华书局 1983 年版。
[清]许学夷《诗源辨体》，北京：人民文学出版社 1987 年版。
[清]纪昀等《四库全书》，上海：上海古籍出版社 1987 年版。
[清]王夫之著，舒芜校点《姜斋诗话》，北京：人民文学出版社 1961 年版。
[清]王夫之撰《唐诗评选》，北京：文化艺术出版社 1997 年版。

[清]沈德潜选编《唐诗别裁集》，长沙：岳麓书社 1998 年版。
[清]彭定求等编《全唐诗》，北京：中华书局 1960 年版。
[清]曾国藩《曾国藩全集》，长沙：岳麓书社 1986 年版。
[清]钱谦益、何义门评注《唐诗鼓吹评注》，石家庄：河北大学出版社 2000 年版。
[清]严可均编《全上古三代秦汉三国六朝文》，北京：中华书局 1958 年版。
[清]谢旻撰《江西通志》，《四库全书》第 518 册，上海：上海古籍出版社 1987 年版。
[清]王琦注《李太白集》，北京：中华书局 1977 年版。
[清]屈大均撰《广东新语》，北京：中华书局 1985 年版。
[清]吴之振编，[清]管庭芬、[清]蒋光煦补编《宋诗钞》，北京：中华书局 1986 年版。
[清]阮元撰《揅经室集》，北京：中华书局 1993 年版。

现当代文献：

音乐舞蹈史类：

杨荫浏《中国音乐史纲》，上海：万叶书店 1952 年版。
[日]岸边成雄《唐代音乐史的研究》，北京：中华书局 1973 年版。
王克芬《中国古代舞蹈史话》，北京：人民音乐出版社 1980 年版。
欧阳予倩《唐代舞蹈》，上海：上海文艺出版社 1980 年版。
杨荫浏《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 年版。
常任侠《中国舞蹈史话》，上海：上海文艺出版社 1983 年版。
吉联抗《隋唐五代音乐史料》，上海：上海文艺出版社 1986 年版。
常任侠《隋唐的舞蹈》，兰州：丝绸之路文献叙录，兰州大学出版社 1989 年版。
朱谦之《中国音乐文学史》，北京：北京大学出版社 1989 年版。
刘再生《中国古代音乐史简述》，北京：人民音乐出版社 1989 年版。
刘梦溪《中华文化通志艺文典·乐舞志》，上海：上海人民出版社 1992 年版。
杨旻玮《唐代音乐文化之研究》，台北：文史哲出版社 1993 年版。
蔡仲德《中国音乐美学史》，北京：人民音乐出版社 1995 年版。
杨民康《中国民间歌舞音乐》，北京：人民音乐出版社 1996 年版。
王宁宁、江东、杜小青《中国舞蹈史》，北京：文化艺术出版社 1998 年版。
张援《中国古代的乐舞》，台湾：文津出版社 2001 年版。
王克芬《中国舞蹈发展史》，上海：人民出版社 2003 年版。
袁禾《中国宫廷舞蹈艺术》，上海：上海音乐出版社 2004 年版。
关也维《唐代音乐史》，北京：中央民族大学出版社 2006 年版。
臧一冰《中国音乐史》，武汉：武汉大学出版社 2006 年版。

诗选诗集类：

逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京：中华书局 1983 年版。

徐吕洲、李嘉训《古典乐舞诗赏析》，合肥：黄山书社 1988 年版。

彭庆生、曲令启《唐代乐舞书画诗选》，北京：北京语言学院出版社 1988 年版。

潘百齐《全唐诗精华分类鉴赏集成》，南京：河海大学出版社 1989 年版。

任半塘、王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》，成都：巴蜀书社 1990 年版。

傅正谷《唐代音乐舞蹈杂技诗选释》，北京：人民音乐出版社 1991 年版。

鲁文忠《中国古代音乐诗 200 首》，上海：上海音乐出版社 1993 年版。

中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组《全唐诗中的乐舞资料》，北京：人民音乐出版社 1996 年版。

尹占华《王建诗集校注》，成都：巴蜀书社 2006 年版。

周振甫《诗经译注》，北京：中华书局 2010 年版。

杜兴梅、杜运通《中国古代音乐文学精品评注》，北京：线装书局 2011 年版。

研究专著类：

[日]林谦三《隋唐燕乐调研究》，北京：商务印书馆 1936 年版。

任半塘《敦煌曲初探》，上海：上海文艺联合出版社 1954 年版。

王运熙《乐府诗论丛》，北京：中华书局 1962 年版。

吴则虞《晏子春秋集释》，北京：中华书局 1962 年版。

陈寅恪《隋唐制度渊源略论稿》，北京：中华书局 1963 年版。

丁福保《清诗话》，北京：中华书局 1963 年版。

鲁迅《汉文学史纲要》，北京：中华书局 1979 年版。

欧阳予倩《唐代舞蹈》，上海：上海文艺出版社 1980 年版。

罗曼英等《敦煌舞姿》，上海：上海文艺出版社 1981 年版。

刘尧民《词与音乐》，昆明：云南人民出版社 1982 年版。

任半塘《唐声诗》，上海：上海古籍出版社 1982 年版。

刘兰《白居易与音乐》，上海：上海文艺出版社 1982 年版。

孙景琛、吴曼英《中国历代舞姿》，上海：上海文艺出版社 1982 年版。

萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，北京：人民文学出版社 1984 年版。

任半塘《唐戏弄》，上海：上海古籍出版社 1984 年版。

凌廷堪《燕乐考原》，北京：中华书局 1985 年版。

萧涤非《乐府诗词论薮》，济南：齐鲁书社 1985 年版。

杨生枝《乐府诗史》，青海：青海人民出版社 1985 年版

沈福伟《中西文化交流史》，上海：上海人民出版社 1985 年版。

罗根泽《乐府文学史》，北京：东方出版社 1986 年版。

乐维华《唐诗与音乐轶闻》，上海：上海文艺出版社 1987 年版。

周菁葆《丝绸之路的音乐文化》，乌鲁木齐：新疆人民出版社 1987 年版。

阴法鲁、许树安《中国古代文化史》，北京：北京大学出版社 1989 年版。

丘琼荪《燕乐探微》，上海：上海古籍出版社 1989 年版。

霍然《唐代美学思源》，长春：长春出版社 1990 年版。

崔明德《汉唐和亲研究》，青岛：青岛海洋大学出版社 1991 年版。

陈尚君辑校《全唐诗补编》，北京：中华书局，1992 年版。

管士光《唐人大有胡气——异域文化与风习在唐代的传播与影响》，北京：农村读物出版社 1992 年版。

修君，鉴今《中国乐妓史》，北京：中国文联出版公司 1993 年版。

杨晓鲁《中国音乐与传统礼仪文化》，长春：吉林教育出版社 1994 年版。

吕一飞《胡族习俗与隋唐风韵》，北京：书目文学出版社 1994 年版。

陈伯海《唐诗汇评》，杭州：浙江教育出版社 1995 年版。

王克芬、金立勤、霍德华《佛教与中国舞蹈》，天津：天津人民出版社 1995 年版。

[美]爱德华·谢弗《唐代的外来文明》，北京：社会科学出版社 1995 年版。

王昆吾《唐代酒令艺术》，上海：知识出版社 1995 年版。

王小盾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，北京：中华书局 1996 年版。

张明非《唐诗与舞蹈》，桂林：漓江出版社 1996 版。

周勋初《诗仙李白之谜》，台北：台北商务印书馆 1996 年版。

程蔷、董乃斌《唐帝国的精神文明——民俗与文学》，北京：中国社会科学出版社 1996 年版。

鲁迅校录《唐宋传奇集》，济南：齐鲁书社 1997 年版。

杜晓勤《初盛唐诗歌的文化阐释》，北京：东方出版社 1997 年版。

葛晓音《诗国高潮与盛唐文化》，北京：北京大学出版社 1998 年版。

林梅村《汉唐西域与中国文明》，北京：文物出版社 1998 年版。

蔡鸿生《唐代九姓胡与突厥文化》，北京：中华书局 1998 年版。

李斌城、李锦绣、张泽咸等《隋唐五代社会生活史》，北京：中国社会科学出版社 1998 年版。

孙昌武《隋唐五代文化志》，上海：上海人民出版社 1998 年版。

李学勤主编《十三经注疏•礼记正义》，北京：北京大学出版社 1999 年版。

费秉勋《舞蹈篇：舞低杨柳楼心月》，西安：三秦出版社1999年版。

蔡守湘《中国浪漫主义文学史》，武汉：武汉出版社 1999 年版。

吴功正《唐代美学史》，西安：陕西师范大学出版社 1999 年版。

沈冬《唐代乐舞新论》，台北：里仁书局 2000 年。

余恕诚《唐诗风貌》，合肥：安徽大学出版社 2000 年版。

葛兆光《中国思想史》，上海：复旦大学出版社 2000 年版。

李浩《唐诗的美学阐释》，合肥：安徽大学出版社 2000 年版。

陈寅恪《元白诗笺证稿》，北京：生活·读书·新知三联书店 2001 年版。

罗时进《唐诗演进论》，南京：江苏古籍出版社 2001 年版。

吴玉贵《中国风俗通史——隋唐五代卷》，上海：上海文艺出版社 2001 年版。

向达《唐代长安与西域文明》，石家庄：河北教育出版社 2001 年版。

傅道彬、陈永宏《歌者的悲欢——唐代诗人的心路历程》，石家庄：河北大学出版社 2001 年版。

李斌城《唐代文化》，北京：中国社会科学出版社 2002 年版。

刘崇德《燕乐新说》，合肥：黄山书社 2002 年版。

易存国《乐神舞韵——化夏艺术美学精神研究（文献篇）》，哈尔滨：黑龙江人民出版社 2002 年版。

易存国《乐神舞韵——化夏艺术美学精神研究（理论篇）》，哈尔滨：黑龙江人民出版社 2002 年版。

聂永华《初唐宫廷诗风流变考论》，北京：中国科学出版社 2002 年版。

李希泌编《唐大诏令集补编》，上海：上海古籍出版社 2003 年版。

罗小平《音乐与文学》，北京：人民音乐出版社 2003 年版。

李泽厚《美学三书》，天津：天津社会科学出版社 2003 年版。

孙琴安《唐诗与政治》，上海：上海人民出版社 2003 年版。

徐连达《唐朝文化史》，上海：复旦大学出版社 2003 年版。

王书奴《中国娼妓史》，北京：团结出版社 2004 年版。

吴相洲《唐代的歌诗与诗歌》，北京：北京大学出版社 2004 年版。

袁禾《中国宫廷舞蹈艺术》，上海：上海音乐出版社 2004 年版。

沈冬《唐代乐舞新论》，北京：北京大学出版社 2004 年版。

王小盾、杨栋《词曲研究》，武汉：湖北教育出版社 2004 年版。

于平《舞蹈文化与审美》，北京：中国人民大学出版社 2005 年版。

孙晓辉《两唐书乐志研究》，上海：上海音乐出版社 2005 年版。

王明居《唐代美学》，合肥：安徽大学出版社 2005 年版。

毛水清《唐代乐人考述》，北京：东方出版社 2006 年版。

袁禾《中国古代舞蹈审美历程》，北京：高等教育出版社 2006 年版。

袁禾《中国舞蹈意象概论》，北京：文化艺术出版社 2007 年版。

叶明春《中国古代音乐审美观研究》，北京：人民音乐出版社 2007 年版。

王克芬、柴剑虹《箫管霓裳:敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社 2007 年版。

耿占军、杨文秀《汉唐长安的乐舞与百戏》，西安：西安出版社 2007 年版。

赵剑敏《大唐玄宗时代》，上海：上海人民出版社 2007 年版。

张菁《唐代女性形象研究》，兰州：甘肃人民出版社 2007 年版。

孙尚勇《乐府文学文献考论》，北京：人民文学出版社 2007 年版。

金秋《丝绸之路乐舞艺术研究》，乌鲁木齐：新疆人民出版社 2009 年版。

梁海燕《舞曲歌辞研究》，北京：北京大学出版社 2009 年版。

谢建平《乐舞语话》，南京：南京大学出版社 2009 年版。

赵敏俐《汉代乐府制度与歌诗研究》，北京：商务印书馆 2009 年版。
左汉林《唐代乐府制度与歌诗研究》，北京：商务印书馆 2010 年版。
柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》，南京：南京大学出版社 2010 年版。
劳承万《中国古代美学（乐学）形态论》，北京：中国社会科学出版社 2010 年版。
吴钊、伊鸿书等《中国古代乐论选辑》，北京：人民音乐出版社 2011 年版。
袁禾《舞蹈与传统文化》，北京，北京大学出版社 2011 年版。
程国斌评注《唐宋传奇》，南京：凤凰出版社 2011 年版。
王安潮《唐代大曲的历史与形态》，北京：中央音乐学院出版社 2011 年版。

论文类：

期刊论文：

武复兴《从唐诗看唐代长安绚丽的乐舞艺术》，《西北大学学报》1982 年第 4 期。
陆家桂《乐舞诗开拓了唐诗新的境界》，《人文杂志》1988 年第 5 期。
傅正谷《白居易乐舞诗初探》，《盐城师专学报》1988 年第 3 期。
傅正谷《论白居易的乐舞诗和他的乐舞美学观》，《山西师大学报》1990 年第 2 期。
傅正谷《论杜甫乐舞诗的创作特色》，《渤海学刊》1991 年第 3 期。
张明非《略论唐代乐舞的兴盛及影响》，《广西师范大学学报（哲学社会科学版）》1992 年第 4 期。
张明非《论唐代乐舞诗的价值》，《唐代文学研究》1993 年第 5 辑。
姚效先《读<诗>说乐舞》，《河北大学学报（社会科学版）》1993 年第 5 期。
张明非《唐代乐舞诗的艺术成就》，《广西师范大学学报》1994 年第 3 期。
刘阳《唐诗中所见外来乐舞及其流传——兼论唐人诗中的“何满子”》，《中国比较文学》1996 年第 1 期。
赵文润《隋唐时期西域乐舞诗在中原的传播》，《陕西师范大学学报（哲社版）》1997 年第 1 期。
刘恩伯《古代舞俑》，《舞蹈》1997 年第 1 期。
王德埙《<全唐诗中的乐舞资料>补遗》，《音乐探索》1999 年第 1 期。
张明非《乐舞诗——映照唐代文化风貌的一面镜子》，《古典文学知识》1999 年第 5 期。
谢建忠《白居易诗中的西域乐舞考论》，《四川三峡学院学报》1999 年第 3 期。
李扬《唐代音乐诗综论》，《晋阳学刊》1999 年第 3 期。
杨国学《<西凉伎>与西域乐舞的渊源》，《西域研究》1999 年第 3 期。
耿占军《汉唐时期乐舞与百官管理机构的设置》，《唐都学刊》1999 年第 4 期。
陈四海 《<从秦王破阵乐>谈音乐的传播与传承》，《中国音乐》2000 年第 3 期。
谢建忠《李白诗中的西域文化述论》，纪念李白诞生 1300 周年国际学术研讨会 2001 年论文集。
秦序《崇雅与爱俗的矛盾组合——多层面的白居易音乐美学观及其变化发展》，《中国音乐学》2001 年第 1 期。
龙文玲《诗骚舞容与先秦南北舞蹈艺术交融》，《民族艺术》2001 年第 2 期。

李维、赵凤杰《唐代边塞乐舞诗综论》，《佳木斯大学社会科学报》2001 年第 3 期。

孙晓晖《唐代太常乐章研究》，《云南艺术学院学报》2001 年第 4 期。

孟晋《唐代长安休闲娱乐文化的盛衰及影响》，《商丘师范学院学报》2002 年第 4 期。

张弨《<《全唐诗中的乐舞资料》补遗>之补遗》，《中国音乐》2003 年第 1 期。

吴功正《唐代舞蹈美学概貌》，《艺术百家》2003 年第 1 期。

李西林《唐朝三代帝王对盛唐音乐繁荣的贡献与历史局限》，《交响》2003 年第 2 期。

李昌集《唐代宫廷乐人考略——唐代宫廷华乐、胡乐状况一个角度的考察》，《中国韵文学刊》2004 年第 3 期。

柏红秀、李昌集《泼寒胡戏之入华与流变》，《文学遗产》2004 年第 3 期。

许序雅、李晓亮《唐代骠国献乐考》，《云南社会科学》2004 年第 5 期。

龙玉兰、吴华山《简论唐太宗的乐舞文化观》，《求索》2004 年第 7 期。

张飞舟《以“乐”治国——中国古代独特的治国观》，《河北法学》2005 年第 9 期。

杨冬梅《唐代乐舞文化与乐舞诗综论》，《齐齐哈尔大学学报》2005 年。

傅道彬《周代乡里诗乐活动与世俗生活的诗化》，《学术交流》2005 年第 7 期。

姚春梅《唐代西域乐舞诗的文化解读》，《喀什师范学院学报》2005 年第 1 期。

张树国《诗成何以感鬼神——汉唐乐志中的诗学观念及郊庙祭歌形态研究》，《华中师范大学学报（人文社会科学版）》2005 年第 5 期。

叶桂桐《论<诗经>中歌与舞之关系》，《鲁东大学学报（哲学社会科学版）》2006 年第 4 期。

梁海燕《前溪舞的流传及文学影响》，《社会科学辑刊》2006 年第 1 期。

杨冬梅《唐代咏胡旋舞与胡腾舞诗研究》，《哈尔滨工业大学学报》2006 年第 2 期。

杨冬梅《大唐乐舞文化的传神写照——论张祜乐舞诗的价值特色》，《学术论坛》2006 年第 3 期。

左汉林《唐代“四夷”、“边将”献乐考述》，《天津音乐学院学报》2006 年第 4 期。

王育红《弥足珍贵的唐代宫廷乐舞史料——王建<宫词>百首反映的乐舞》，《兰台世界》2006 年第 11 期。

李维、韦华《感时抚事 哀乐悲舞——杜甫乐舞诗的主观情致与客观表达》，《齐齐哈尔大学学报》2006 年第 5 期。

卢志顺《析盛唐<霓裳羽衣舞>的艺术创作及成就》，《四川戏剧》2006 年第 6 期。

王立增《隋诗中的乐舞资料辑录》，《云南艺术学院学报》2006 年第 1 期。

田彩仙《六朝“白纻舞歌辞”的发展及审美价值》，《文艺研究》2006 年第 8 期。

姬宁《浅谈唐太宗“礼、德、政、乐”和谐乐舞观》，《北京舞蹈学院学报》2007 年第 1 期。

高人雄《唐代文学中的西北民族文化——唐代文学的多元文化探讨》，《西北民族大学学报》2007 年第 1 期。

赵小华《雅正——唐太宗礼乐文化观和文学思想的核心》，《文史哲》2007 年第 2 期。

钟振振《白居易<杨柳枝词>其四主旨辨正》，《江海学刊》2007 年第 4 期。

小田《竹枝词之社会史意义——以江南为例》，《学术月刊》2007 年第 5 期。

谢惠蓉《唐代的舞蹈文化》，《山东体育学院学报》2007 年第 12 期。

陈松青《汉乐、汉赋与汉诗——汉代诗赋的音乐性考察》，《中国文学研究》2007 年第 4 期。

赵小华《初盛唐礼乐文化与文学关系述论》，《华南师范大学学报（社会科学版）》2008 年第 5 期。

杨冬梅《唐代踏歌乐舞诗词综论》，《学术论坛》2008 年第 1 期。

柏红秀《论宴乐之风与中晚唐宫廷音乐的发展》，《乐府学》第三辑。

欧燕《唐五代乐人的劝谏与干政》，《思想战线》2009 年人文社会科学专辑第 35 卷。

贺忠《王建<宫词>中所见唐代宫廷柘枝舞》，《舞蹈》2009 年第 3 期。

郑玉香《远古至春秋战国时期音乐与诗歌的同源性研究》，《河北师范大学学报（哲学社会科学版）》2009 年第 4 期。

左汉林《唐代音乐制度与文学的关系》，《文学评论》2010 年第 3 期。

李金梅、路志峻《古代中亚的胡旋舞考释》，《敦煌研究》2010 年第 3 期。

王永平《从踏歌看唐代中外娱乐风俗》，《河北学刊》2010 年第 6 期。

窦鹏《霓裳羽衣与敦煌飞天》，《当代戏剧》2011 年第 2 期。

王安潮《<秦王破阵乐>考》，《文化艺术研究》2011 年第 3 期。

岳音《关于“踏歌”的文献考释研究》，《东岳论丛》2011 年第 4 期。

贺威丽《南朝乐舞诗兴起原因之探微》，《学术论坛》2013 年第 3 期。

葛培岭《中国诗文化的远古滥觞》，《中州学刊》2013 年第 4 期。

学位论文：

周期政《唐代乐舞歌辞研究》，河北大学 2004 年博士研究生学位论文。

郑永乐《先秦两汉魏晋六朝舞蹈文学研究》，中国艺术研究院 2004 年博士研究生学位论文。

海滨《唐诗与西域文化》，华东师范大学 2007 年博士学位论文。

曹贞华《西周至唐宫廷雅乐研究》，中国艺术研究院 2009 年博士研究生学位论文。

王松涛《胡乐胡舞与唐诗》，西北师范大学 2005 年硕士研究生学位论文。

李丽娜《唐代三大西域乐舞诗研究》，兰州大学 2007 年硕士研究生学位论文。

杨冬梅《论唐代西域乐舞诗的文学审美价值》，东北师范大学 2007 年硕士研究生学位论文。

李翔宇《先秦两汉音乐文学研究》，山东大学 2007 年硕士研究生学位论文。

王冉《略论唐代的“乐治”》，首都师范大学 2008 年硕士研究生学位论文。

杨英华《唐代乐舞诗研究》，内蒙古师范大学 2009 年硕士生学位论文。

赵静《<诗经>乐舞研究》，河北大学 2009 年硕士研究生学位论文。

刘威《唐代舞蹈诗研究》，南京师范大学 2011 年硕士研究生学位论文。

在读期间发表的学术论文及研究成果

[1]杨名.论初唐帝王乐舞观的变迁及其文化意义.交响（西安音乐学院学报）,2013, (2): 21-26.（南大 CSSCI 来源期刊，北大中文核心期刊）

[2]杨名.从《全唐诗》看唐代踏歌的舞曲、舞容和情境.北京舞蹈学院学报,2013, (1): 47-50.（北大中文核心期刊）

[3]杨名.从唐代踏歌的文化内涵解读李白《赠汪伦》.兰台世界, 2013, (3): 58-59,42.（北大中文核心期刊）

[4]杨名.论《白纻舞》的发展及唐代《白纻辞》的创作.西昌学院学报，2014，(1)：19-23.

后 记

2014年3月15日下午。在键盘上敲下最后一个句号，我慢慢地站起来打开久闭的寝室后门，走到积满尘埃的阳台。温暖热闹的春阳在一刹那涌进我的眼眶、扎进我每一寸冰凉的皮肤，我突然发现图书馆门前的白玉兰已然盛开。原来厚厚的窗帘之外，春日仍然在享受着生命的繁华，但阳台上的枯叶还记录着去年冬日的凛冽，积尘正如那些琐碎而珍贵的，却时常顾不上回忆的往事。三年前，也是这样繁华的季节，我满怀着憧憬，第一次来到南京。那时的我几多忐忑几多期待，只为了能在这浓郁苍翠的随园求学三年。

三年。我如愿以偿地在随园度过了充实而忙碌的三年。这三年里有踌躇满志也有惆怅徘徊，但在此时此刻，却已都成为微笑的记忆。

三年。不断攀登的求学之路给我带来莫大的满足，也让我错失了许多别样的风景。因此这三年中我时常反思走过的路，我肯定自己的每一个决定，并以此自豪。

三年。这三年来我遇到了许多热心帮助我的师长和同学。他们的帮助使我内心强大，他们的关爱使我倍感温暖。在这里，我向他们致以我最真诚的谢意。

感谢我的导师潘百齐教授！潘老师学识渊博、尽职尽责，在我的学习和研究上给予了悉心的指导。潘老师细致严谨的治学态度给我树立了极好的榜样，使我养成了端正踏实的学习习惯。在求学的三年里，潘老师对我的研究工作充分认可和支持，尽可能给我提供学习的机会，同时有意识地培养我独立科研的能力。在学习与生活中，潘老师既对我严格要求又包容有加，使我一步步走向成熟。师恩难忘，潘老师的谆谆教诲是我此生最大的财富。

感谢钟振振老师、程杰老师、陈书录老师、徐克谦老师、王青老师、曹辛华老师、陆林老师以及逝去的邓红梅老师！这三年来，老师们在学术和科研上给予我充分的关心和指导，你们提出的每一个建议和意见都让我受益匪浅。不仅如此，老师们儒雅的风度、宏博的学识令我高山仰止，亦是我毕生学习的榜样！

感谢中南民族大学的赵辉教授，上海师范大学的曹旭教授，广西民族大学的张震英教授以及武汉大学的陈顺智教授！面对我唐突的请教，你们不吝赐教。你们对我博士阶段学习与工作的大力支持和关心，我会铭记于心！

感谢我的师姐宗瑞冰老师、贺威丽博士以及师妹杨贺博士！你们不仅是我学习上的老师和伙伴，也是我生活中的好友。无法想象，没有你们的帮助，我三年的博士生活会多么孤寂。正是你们乐观的态度与热忱的爱心让我感受到姐妹情谊的纯真动人！

感谢我的同窗熊言安博士、程宇静博士、冯艳博士、韩荣荣博士、刘于峰博士！你们在学习和生活中给予我的帮助无法用三言两语来形容。三年来我们互相交换修改论文、互相探讨研究课题、互相倾诉生活中的烦恼，这种相濡以沫的感情将被我永远珍藏。有你们的陪伴，我的博士生活一生难忘！

感谢三年来坚定支持我的亲人！感谢我的丈夫，没有你的支持和鼓励，我永远走不到今天。你不仅以自己学业的优秀给我做出榜样，更是在我离家的日子照顾两边的老人和我们的女儿，每每思及你的点滴付出，我唯有满怀感恩，将它化为前进的动力。感谢我的女儿，在你28天嗷嗷待哺时妈妈便把你抛在家里，这些年你已经习惯了爸爸妈妈在外求学，你与爷爷奶奶在家相依相偎。每次想起你的懂事与可爱，妈妈心里都充满深深的自责与愧疚！感谢我的公婆，在我们夫妇为学业而苦苦努力时，你们默默接过了本该我们承担的责任，将我们的女儿抚养长大。她是个优秀的孩子，在她的身上也体现出二老坚韧的性格和善良的品质，你们对我们的付出，我们此生已无法偿还！感谢我的父母，你们用勤劳的汗水给了我一个温暖殷实的家，是你们辛苦地把我养大成人，是你们培养了我正直、忠诚与勤恳的品格，你们殷切的期望与坚定的信念会督促我在人生之路上不断前进！

愿所有帮助过、关心过、支持过我的人身体安康！

感谢陪伴我三年的随园！感谢我深爱的南京。

2014年3月15日

于南京随园